CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Diciembre 1986

438

Homenaje a

Ramón del Valle-Inclán

Colaboran:

Antonio Domínguez Rey
José Manuel García de la Torre
Angel Martínez Blasco
Antonio Alonso
Angela Ena Bordonada
Francisca Pérez Carreño
Adolfo Sotelo Vázquez

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

PRESIDENTE
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCION
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCION
María Antonia Jiménez

SUCRIPCIONES
Alvaro Prudencio

REDACCION Y ADMINISTRACION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4
28040 MADRID
Telf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S.A.
Navarra, 15
28039 MADRID

438

VALLE-INCLAN (1866-1936)

ANTONIO DOMINGUEZ REY	7	*Selva panida,* visión estética del Modernismo
JOSE MANUEL GARCIA DE LA TORRE	19	La evolución lingüística de Valle-Inclán
ANGEL MARTINEZ BLASCO	31	Poeta y censor de su propia obra
ANTONIO ALONSO	45	Sobre la estructura de *Tirano Banderas*
ANGELA ENA BORDONADA	55	Estructura de *Vísperas septembrinas*
FRANCISCA PEREZ CARREÑO	75	Literatura e ideología en *Los cuernos de don Friolera*
ADOLFO SOTELO VAZQUEZ	83	Valle-Inclán y Ramiro de Maeztu

LECTURAS

DIEGO MARTINEZ TORRON	119	Dámaso Alonso, poeta del 27
DIONISIO CAÑAS	122	Los inicios de una mirada americana

ISABEL DE ARMAS	**125**	El dolor y el gozo de la autocreación
MANUEL QUIROGA	**131**	Vargas Llosa: drama y tragedia
EDUARDO TIJERAS	**135**	La fe en la ficción
PABLO SOROZABAL SERRANO	**139**	La música en el siglo XX
FRANCISCO J. SATUE	**143**	Sobre la sed siempre insatisfecha
EDUARDO MITRE	**147**	La poesía de Pedro Shimose
MIGUEL MANRIQUE	**153**	Nuevos novelistas españoles
BLAS MATAMORO	**166**	Kiosko

VALLE-INCLÁN
(1866-1936)



Selva panida, visión estética del modernismo

La Lámpara Maravillosa de Valle-Inclán contiene el código estético de gran parte de su obra. Están en ella los presupuestos de la etapa modernista y, a pesar de cuanto se ha dicho, algunos rasgos de épocas posteriores. La emblemática del cristal y del espejo, aunque éste evolucione después de plánico a cóncavo y convexo, siguiendo aplicaciones de la óptica, es también tema persistente del ciclo modernista en cuanto depósito y fusión del alma con las cosas. En los años del esperpento servirá para desentrañar lo trágico oculto tras la máscara del hombre hispano. Pero su imagen profunda surge del fondo del azogue como del limo oscuro de su historia. Asimismo, la tesis del recuerdo y de la idealización creadora, sostenidas en pleno esperpentismo, son bases de su estética inicial. Aún podríamos añadir el hecho de la ceguera que intuye las voces atávicas y nutricias, saludada con gozo al finalizar «El Quietismo Estético».

La Lámpara Maravillosa es además una síntesis de teoría y práctica del modernismo en tanto visión e interpretación del mundo. No comprendemos cómo se orilla su significado al estudiar este período y menos aún si de la obra de Valle-Inclán se trata. Suele arrinconarse en citas marginales como intento de estética filosófica o resto intelectual de teorías gnósticas, mánticas y teosóficas de la época. De todo ello hay aquí. Ahora bien, no es lícito preterir el intento del autor. *La Lámpara Maravillosa* pretende aunar, desde esos precedentes decimonónicos, la intuición estética al par de la mística.

El objetivo no es nuevo. Corresponde a inquietudes filosóficas, científicas, religiosas y estilísticas de segunda mitad del siglo XIX, entre resumen ecléctico e intuición de futuro. Siempre que se impone la necesidad de una nueva síntesis, se revisan estadios anteriores. Al modernismo le toca un repaso renacentista desde la óptica reciente del romanticismo. Las claves del futuro van a indagarse en el pasado. Es la perspectiva de Rilke, de la mitología de Schiller y de la intuición de Valle-Inclán.

El reencuentro con las cosas se cifra ya en una hallazgo objetivo, distante de la mente que indaga. Surge a medida que pensamos, en la dinámica del lenguaje y de la imaginación, cuyas leyes, atemporales, suspenden el *hic et nunc* de la experiencia. Es éste el trasfondo de la inteligencia en Eckhart, de la «Mitwissenschaft» de Schelling y parte de los soportes del conocimiento creador en Wordsworth y Coleridge.

O. Paz, R. Gullón y Speratti Piñero han señalado la influencia ocultista, esotérica, mágica y teosófica tanto del modernismo como, en concreto, de Valle-Inclán. No obstante estas referencias innegables, quisiéramos acercarnos al propio sistema del autor y a fuentes por él citadas. Las hay filosóficas, desde Platón, Zenón, Máximo de Éfeso, el neopitagórico Apolonio de Tiana y Paracelso, hasta el renacentista Pico de la Mirándola; místicas, entre San Bernardo, Eckhart, Tauler, Juan de Valdés y Molinos; astrológicas, como la cita de Alberto Theutorio; simbólicas, como las de Cornelio Agripa y el Gran Alberto, legendaria atribución ocultista a los saberes naturales de San Alberto Magno, cuyas repercusiones alcanzan a Gérard de Nerval.

La Lámpara Maravillosa se compone de cinco partes y de una introducción de carácter gnóstico. La primera, «El Anillo de Giges», remite a *La República,* donde Platón alude a la leyenda del anillo que hizo invisible a Giges, lo que le permitió conquistar el reino de Lidia. Cicerón rehizo la leyenda con el mismo fin moral que le asignara el filósofo: el hombre honrado debe disponer los medios, por maravillosos que sean, en función del bien.

El «anillo» de Valle alude a la estética. El don maravilloso es aquí el encuentro de la soledad y la bajada a sus círculos áridos para ascender, por un efecto de voluntad, al centro del alma, a la plenitud de la Belleza, con mayúscula. Quede ahí, no obstante, en el frontispicio de la obra, esta alusión ética bajo un contenido estético. Del común de una ética futura surgirán las normas de una estética también futura. La iluminan tres lámparas: «temperamento, sentimiento, conocimiento». En la primera asoman efluvios de la voluntad de la filosofía alemana. Schelling la considera el ser originario (Ursein). Por otra parte, el futuro citado nos hace pensar en Nietzsche, pero la estética de Valle dista mucho de Zaratustra. El tono profético le viene más bien de voces bíblicas.

El voluntarismo, es aquí, reflejo del intuicionismo finisecular y del misticismo tradicional. Recoge la oposición estética y filosófica al positivismo científico, como hicieron A. Machado y J. Ramón Jiménez. La voluntad abre las puertas de la contemplación y ésta, desasida ya del apego a lo propio, el centro intuitivo que posibilita comulgar con el Todo. Voluntad se opone a inteligencia práctica como contemplación a meditación. El que medita, piensa. Va hacia la verdad por vía de razonamiento. En cambio, el que contempla, intuye —*intuere.* Llega al centro. Obtiene la verdad por deducción de sustancia propia. El misterio de las cosas se vela ante la razón, que se organiza por enlaces. Es cierto que también existe una «divina tiniebla» que envuelve a la intuición, pero se disipa al paso de la voluntad cede ante los umbrales iluminativos. El chispazo surge por «ahínco de la voluntad» o por cesación de su potencia. Lleva asociadas unas vías metodológicas que, según Valle, se cifran en dos puntos: experiencia mística e inducción teórica de este estado.

El estilo del discurso va poniendo en práctica la teoría. Los ejemplos que cita Valle dicen más de una experiencia estética que propiamente mística. Aluden todos a un efecto sicológico de connaturalidad con el medio. Explanan una visión gozosa que es suma comprensiva de la partes, pero no numérica.

A este mismo efecto llega E.A. Poe tras un «elevating excitement of the soul». El norteamericano introduce una visión segunda de realidad al pasar ésta por el «veil of the soul», un a modo de neblina espiritual.

Al citar Valle el triple tránsito del alma hacia la Belleza, considera en primer término el «amor gozoso». La combinación de gozo, hermosura o placer más dolor y sufrimiento pertenece a las fuentes del simbolismo. La encontramos en Baudelaire y, antes, en Poe. Figura también entre las antítesis místicas, de donde la recoge Valle. Al «amor doloroso» le sigue el «gozoso» y a éste el de «renunciamiento» y «quietud», por cauce molinista.

Las afinidades se distancian en los matices y acoplamientos de sistema. El hallazgo de la visión nos sitúa en un estadio acrónico. La Belleza acontece al margen del tiempo, aunque lo usa como vía de aproximación, en cuanto descubre la unidad de lo disperso.

Las bases de su sistema se apoyan además en las contraposiciones monismo-pluralismo, quietud-movimiento, esencia-sensación. Aunque parte de las impresiones sensitivas, que han de fijarse en orden a la expresión, el esencialismo neoplatónico y neopitagórico de Valle no concede categoría a los sentidos. Son fuente de error, «velos de sombra», «gusanos de luz». Aportan, no obstante su ser oscuro, un ansia de centro luminoso, cuya sombra, como en la cueva de Platón, reflectan. La sucesión del sentido requiere el reposo de lo eterno para tener un significado. En esta percepción de lo inmutable en lo mutable consiste el modernismo.

No es cierto que el modernista se confunda «con el cambio», si bien lo busca incesante, ni que Baudelaire no nos dé «una definición de esa inasible modernidad», como dice O. Paz en *Los hijos del limo.* El modernista, como el romántico, se ahoga en la fugacidad porque no alcanza a llenar el hueco del absoluto, el «sin fondo» de J. Böhme, otro pansofista, o el *Ungrund* de Schelling. Lo intuye. Cree encontrarlo en tal reflejo. Se acerca. Vive la frustración del hallazgo pero fija en su interior el rescoldo de la fuga: envés de la realidad. Para comprenderlo, basta con releer «Le gout de l'infini», primera parte de «Le poème du Hachisch», de Baudelarie, donde encontramos expresiones muy próximas a las de Valle, como «gracia», «espejo mágico», «excitación angélica», y noticias del espiritualismo que por entonces vive Inglaterra y América.

Baudelaire sí define la modernidad: «tirer l'éternel du transitoire». Es el mismo esquema del artista y del filósofo griego. Lo repite Rafael desviando ligeramente la línea del modelo «en un canon estético», señala Valle, añadiendo: «Este milagro... ha de lograrlo con su verbo el poeta». Es la base estética del clásico, repetida por Valle con ocasión del esperpento: «El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal».

La visión de lo eterno presenta otros matices. Lo imperecedero es el cambio, su orden mismo, como sostenía Heráclito. ¿Cambian siempre las cosas de la misma manera? He ahí la cuestión.

El modernista quiere dar en la forma la sucesión del tiempo y la atemporalidad de la conciencia. Valle cifra esta constante en el griego, que enlaza «formas contrarias»; en Leonardo, que lo hace con «movimientos»; en el cantero flamígero, que une en piedra viento, mudanza y tiempo; en Velázquez, con nudos de «horas». La modernidad, matiza aún Baudelaire, «cést le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable».

De esta combinación, escogerá Valle lo inmutable y eterno. Busca formas sintéticas, una visión que retiene en un instante la totalidad del tiempo: «la hora verbo». Es fusión de pasado y futuro en el instante del presente, definido también como «vientre preñado de eternidad». Este punto del tiempo participa de la sustancia propia y ajena. Sucede por cauce de emoción valorativa. Hay un centro de fusión cósmica que, habiendo vivido en lo momentáneo, lo supera en la contemplación gozosa del éxtasis. Es participación creadora de lo divino: «sentirse engendrado en lo infinito de ese instante». La semilla del tiempo.

Esta puntualidad permite a su vez una visión totalizante. «Ver todo en todo», decía Schelling. Desde esa cima percibimos la integración de lo real e ideal a que antes aludíamos.

El proceso descrito supone un cambio notable en la consideración del sentido. Baudelaire dice que el deseo de infinito no bien encauzado recurre a la farmacia. Rimbaud alega, muy joven, un desarreglo de los sentidos para expresar el alcance de la nueva visión. La máxima de Valle es «colócate fuera de los sentidos». A diferencia de Rimbaud, que añadía, con Gérard de Nerval, «yo soy otro», Valle prefiere decir que lo otro y yo somos una misma unidad percibida en el centro de la contemplación.

Debemos advertir el erotismo latente que pulsa en la naturaleza hacia la vida. Las imágenes de Valle recurren al medio agrícola y al paisaje. Eros será atributo de la primera rosa estética o logos espermático, que en el nivel teológico se corresponde con el Padre. El erotismo es el que impulsa la dinámica de la voluntad. Mueve a la autoelevación, concepto ya usado por Pico de la Mirándola. La superación del movimiento termina en un punto radial de expansiones que impulsan al infinito.

Antes de seguir, resumamos las notas que oponen modernismo y antimodernismo. Al primero corresponde la quietud en el orden contemplativo y una unidad de visión de la que participa el poeta. Al segundo, el movimiento en el orden perceptivo y la diferencia analítica de la razón. Valle les atribuye a su vez, en el orden de la teología, Belleza e Infinito o dominio de Dios, por una parte, y errancia eterna o fugacidad de Luzbel, por otra.

El modernismo asocia además un carácter romántico notable. Procura romper el idioma. En los cauces de uso no corre el agua nueva de la visión original. Al mismo tiempo, el valor emotivo desvelado en la unidad visionaria descubre las bases de una responsabilidad.

En cita precedente salió el recuerdo como lugar de intensiones y protensiones temporales. Esa unidad breve, inesperada, expande el círculo de la conciencia en un halo

de vibraciones históricas. Alcanza al pasado y al futuro. Hace revivir lo inédito de la creación como si del primer instante se tratara. Con similiar sentido empleaban la imagen los surrealistas: repetir la creación como nueva. Valle induce a pensar en un gusto de la creación misma, que es atemporal, por tanto siempre fresca. Así participa el hombre de lo divino.

Con estas consideraciones se acerca Valle a una larga síntesis filosófica que retrocede desde Eckhart —*scintilla animae*—, Avicena y San Alberto Magno —*imago*—, hasta San Agustín y los neoplatónicos. La luz será símbolo de la visión unitiva o del chispazo azaroso que encierra, en un átomo de amor, todo el contenido energético de la eternidad creadora.

Lenguaje y conocimiento participan también de esta síntesis. Desarrolla Valle sus intuiciones y herencias lingüísticas en la sección titulada «El Milagro Musical».

Compara el sistema lingüístico con otro «de larvas, de formas embrionarias, de matrices frías». Yacen hibernadas en el fondo de la conciencia hasta que, al contacto del mundo con los sentidos, se desperezan, se asocian entre sí, y con su despertar amanecen las flores de luz empantanadas en los limos de la sombra. Arrastran consigo las imágenes adheridas y otras que al paso irrumpen.

El paralelo con Bécquer parece asignable. Cuando éste habla de las mil ideas removidas alude al carácter ergativo del pensamiento y del lenguaje. El poeta ha de conseguir la forma de ese proceso. De manera similar, la palabra-lengua sirve en Valle de acicate para despertar en nosotros lo dormido: una emoción subyacente, larvada. El poeta no crea. Descubre. Abre al ser. Lo abierto es la emoción. «Lo que no está en nosotros larvado o consciente, jamás nos lo darán palabras ajenas». Esa larva es el individuo, lo hermético, intraducible e intransferible. Y en esta imposibilidad de organizar lo propio surge la poesía. Entonces la palabra será el dominio de la creación. «Yo lo sé, y, sin embargo, aspiro a exprimirlo dando a las palabras sobre el valor que todos le conceden, y sin contradecirlo, un valor emotivo engendrado por mí».

En este «valor que todos le conceden» a la palabra vemos hoy, con Saussure, el aspecto *langue* del lenguaje. A su vez, en el «valor emotivo engendrado por mí» percibimos, no ya la *parole* de uso instrumental, sino la referencia autónoma del lenguaje o estadio poético.

Este enfoque lo sostienen también A. Machado, a través de su heterónimo Juan de Mairena, y J. Ramón Jiménez. Como ellos, Valle continúa el rastro de la intuición transferible en las emociones del lenguaje. Por ser creación colectiva, la palabra no encierra lo peculiar de uno. «Esta razón de diferencia es el sentimiento de nuestra responsabilidad, el enigma que nunca puede cifrarse en signo y en voces».

Su correlato lingüístico tampoco coincide exactamente con la *parole* de Saussure. Valle lo atribuye al tono de la voz, que se opone al significado propio de la palabra. Es el suprasegmento y no el segmento el significado de la poesía. Atiende, como Nietzsche y A. Machado, a la vida y no a la razón, a la voz más que al sema. Lo común del idioma es soporte, todo más ocasión de forma y principio. El significado

de la lógica despierta, vaciándose de sí mismo, el suprasignificado de la vida encelada. «La suprema belleza de las palabras sólo se revela, perdido el significado con que nacen, en el goce de su esencia musical, cuando la voz humana, por la virtud del tono, vuelve a infundirles toda su ideología». Este significado es para la lingüística subliminal, pero para el poeta, como para el filósofo nietzschiano, contiene la vida profunda. En los efectos musicales larvados de Valle intuimos, después de Platón, la música reconciliadora de Schopenhauer.

La revelación de lo oculto se obtiene en la música del lenguaje o más bien en la evocación por ella producida. En esta patencia se da la fusión del individuo con la naturaleza. Se realiza por dos cauces formales, la rima y el ritmo, y en un asentamiento puntual de percepción amorosa. Con ésta sucede lo mismo que con el lenguaje. Existen dos vías de comunicación y otras dos de percepción. Al lenguaje instrumental corresponde el *organum* de la lógica y el significado habitual de la palabra. Al poético, en cambio, le asigna Valle la esencia musical de las emociones y el sentido suprahumano de la existencia. Uno no puede darse sin el otro, pero aquél, el instrumental, fruto de los sentidos, no es causa proporcionada del segundo, el poético, pues éste yace en lo más profundo de nosotros mismos. «Sólo podemos comprender aquellos que tiene sus larvas en nuestra conciencia, y que va con nosotros desde que nacemos hasta que morimos (...). Todo se halla desde siempre en nosotros, y lo único que conseguimos es ignorarnos menos».

El innatismo de Valle mezcla las sombras de Platón, la luz gradual de Plotino, las «razones seminales» de los estoicos y San Agustín, así como la mónada de Leibniz. Las palabras son «espejos mágicos donde se evocan todas las imágenes del mundo».

Los instrumentos, la mecánica misma del tiempo son útiles y operaciones conducentes a la manifestación de la individualidad. Cuanto más descubre el hombre, más se descubre. Y conociéndose, el hombre conoce lo eterno.

La música de Valle despierta, como la de Fray Luis, el deseo de lo divino.

El conocimiento normativo es también utilitario. Para alcanzar el suprasentido, debemos superar la etapa previa: sobreponerse al útil. «Solamente cuando nuestra conciencia deduce un goce ajeno a toda razón de utilidad temporal, comenzamos a entrever el significado místico de la onda, del cristal, de la estrella». Los objetos ocultan sonoridades aún no oídas, transparencias opacas al sentido. En la contemplación se produce el salto de lo fugitivo a lo inmóvil, de la apariencia a la esencia. El cambio es atributo del tiempo. Si descubrimos una instancia del presente continuo, las flechas de Zenón se moverán siempre en la misma unidad de espacio y tiempo. La memoria es el ámbito acrónico de la conciencia, donde todo se mueve sin cambiar realmente de sitio. Valle descubre la conciencia trascendental por epojé de espacio y tiempo puntuales. Es el lugar de la intuición o instante amoroso. En él se anulan las contraposiciones del sentido y del significado temporal.

Advirtamos que tal conciencia es reducto subyacente de operaciones larvadas. Se desarrolla en el decurso de sus actos y los explicita asistiendo al despliegue de los embriones que la descubren. Hasta tal punto es esto así que Valle observa en la pa-

labra una formalidad del pensamiento, como Vygotsky. «Las palabras imponen normas al pensamiento, lo encadenan, lo guían y le muestran caminos imprevistos, al modo de la rima». Y esto sucede de doble manera: en cuanto que la palabra es creación comunitaria, contra la que lucha el poeta para obtener lo individual, y en cuanto tono o voz propia. La matriz del embrión conforma a medida que se forma o, con palabras de J.A. Valente, deducidas de otras análogas de María Zambrano, «la forma reingresa perpetuamente en la formación». Es *logos espermaticós,* concepto sobre el que incide Valle. Por eso notamos en la conciencia un despliegue incesante que, a pesar de todo, no se opone al atributo de su inmovilidad. El cambio se autorrefiere en la panorámica del verse cambiante. Movimiento y quietud coincide en el punto del presente amoroso. El instante traduce eternidad. En el pasado están las semillas del futuro. En el amor del Padre, la transferencia del Hijo. Y en la acción del Verbo, la voluntad paterna o Paracleto.

La imagen de esta unidad se da en el lenguaje a través del ritmo y de la rima. El verso resalta la emoción al margen del significado. Conjunta la esencia ideológica y la musical. Al repetirse en unidades tonales, surge en la simetría así engendrada el halo de la comunión entre las partes. El ritmo remite también a un punto del tiempo. Es imagen interna del éxtasis, recuerdo de lo que fue y embrión del porvenir. Se constituye por un juego de protensiones e intensiones, como dice el poeta francés J. Garelli. Para Valle, en el significado del ritmo se produce el aniquilamiento del «significado ideológico de las palabras». A través de él despierta lo inefable y oculto.

La rima acota también en un instante perceptivo la emoción temporal: «Hace una suma, y si no logra anular el tiempo, lo encierra y lo aquilata en el instante de una palabra, de una sílaba, de un sonido». Respecto del presente de lectura —rasgo lineal del lenguaje—, el verso que ahora leo —presente— profundiza el significado del anterior «vida pasada» y origina uno nuevo «más profundo».

Valle encuentra en la consonancia rítmica, como A. Machado, un emblema del tiempo. No es novedad suya. Pertenece a los pitagóricos. La remueven Schopenhauer y Nietzsche. Como éste, Valle y A. Machado establecen una distinción entre concepto, «obra de todas las palabras», según el escritor gallego, y la emoción, que vibra en la «simetría de (las) letras». Si en vez de letras leemos fonemas, no estamos lejos de las unidades fónico-semánticas de R. Jakobson.

Concedemos importancia a esta distinción por el hecho de recalcar la diferencia entre el discurso utilitario y el lírico. Aquél se apoya en lo diferencial lingüístico. Tiene por base lo opositivo dentro de lo común. Sin embargo, el poético se apoya en lo común de las diferencias. La paradoja es aún mayor si consideramos que esta comunidad rítmica abre lo irrepetible de cada uno, el «sentimiento de responsabilidad» antes aludido.

Vemos en este contraste una separación neta entre el modernismo y el hoy denominado postmodernismo. Los filósofos de este movimiento, Lyotard, Deleuze, Derrida, Virilio, acentúan el efecto diferencial y la ruptura de las correspondencias tal como las había representado, por ejemplo, Swedenborg, el padre de los simbolistas.

En Valle, lo diferente es atributo de lo connotado. La figura del conocimiento, correlato del lenguaje, la ciframos en un círculo cuyo centro está dominado por un punto de luz, el instante, de donde irradian las connotaciones expansivas. Lo diferente se explana por relación al centro, que lo es siempre de amor. Coincide con la imagen emotiva, a cuyo alrededor se extiende un círculo de sombra. De este halo participan los seres: «toda acción de belleza es un centro de amor que engendra los infinitos círculos de la esfera». Pero en ese círculo de sombra también está implicado el lector: «Y el poeta ha de esperar siempre en un día lejano donde su verso enigmático sea como diamante de luz para otras almas cuyos sentimientos y emociones sólo ha sido precursor».

Ese círculo explica la unidad de conciencia. Valle lo compara con el ojo del águila, en cuya quietud de vuelo se aquieta el tiempo. «Todas las imágenes del mundo son imperecederas y sólo es mudable nuestra ordenación de las unas con las otras». La distancia al punto de luz denotado mide la esencia del tiempo. Así sucede con la variedad de significados o relaciones entre sombras del halo que evocan, por efecto musical, la luz del centro.

Compárese ahora este juego de luz y sombras con los conjuntos sémicos de una isotopía. ¿No son los sememas o archisememas puntos de luz, centro u ojos de águila respecto de semas y sememas?

La memoria es espacio de recuerdos destemporalizados. El tiempo sólo traduce relación de perspectivas. Espacio y tiempo «se corresponden como valores» en «El Quietismo Estético». Es aquí donde Valle recurre al ojo del águila. En la conciencia, espacio y tiempo se implican. En los sentidos, no. Las sensaciones reflejan lo vario y móvil, pero, en la conciencia, lo que se mueve lo hace en el mismo espacio constitutivo del movimiento.

Aunque vimos cómo las palabras abrían el círculo luminoso, de hecho se trata más bien de la eterna falta de luz que poseen o que evocan. Las palabras están en función de las imágenes. Las mendigan: «eternidades de luz, sólo dejan en la palabra la eternidad de su sombra, un rasgo cronológico de aquello que los ojos contemplaron y aprendieron de una vez». Por eso les atribuye más fecundidad que a las formas naturales, en plena aplicación platónica. «Están más llenas del secreto de vida que buscaba en la forma sensible el divino Platón». Efecto de la luz era la consonancia rítmica; de la sombra, los diferentes moldes sintácticos y fónicos del discurso. Lo semejante en lo diferente y lo diferente en lo semejante. Wordsworth asigna a la «perception of similitude in dissimilitude» no sólo el origen del placer intelectual, sino incluso el del apetito sexual. Contemplación y sexo coinciden también en la praxis literaria de Valle como ejemplo de la unión místico-erótica de la conciencia.

Valle se fija también en el valor diacrónico de la palabra: el ser matriz y depósito de pasado. La palabra nos piensa. Contiene «el pasado de su gente» y cifra un paisaje, una manifestación del mundo.

Esta vertiente antropológica nos dice hasta qué punto es la palabra depósito de conciencia e implicación de tiempo. La diacronía demuestra que «la hora verbo», el presente, nunca surge con el mismo rostro en la percepción sensitiva. Fuera del *hic et nunc* descubrimos el trascendental de las operaciones conscientes. Dentro del espacio y del tiempo percibimos la eclosión del punto. La historia del lenguaje descubre el grado de aproximación al centro.

Tales consideraciones explican por qué se opone Valle al castellano de su época. Desconectado del momento presente, ve en él una concepción anticuada del mundo. Frente a lo vivo de la palabra, ofrecen los castizos su «relicario». El mar es histórico. Viene desde Fernando V, que rompe una «tradición campesina, jurídica y antrueja» en pro de una latinidad renovada con la imagen de Roma y del latín en el suelo de las Españas y en la voz de Castilla. Esto produce una literatura «jactanciosa y vana», incluida, ¡nada menos!, la Edad de Oro.

Tal planteamiento coincide con el rechazo barroco de A. Machado. Valle replica con propósitos de identidad: replegarse en lo propio, oponerse al estatismo verbal, a la fosilización del tiempo y buscar en la tradición la esencia del futuro, sin caer en el tradicionalismo. Desentrañar la *energía* de lo sucesivo. El futuro está en la semilla del pasado.

Pudiera parecer que sólo atiende al punto de partida y no al potencial erótico de la visión consciente. Valle enuncia aquí una evidencia lingüística: no hay sincronía sin diacronía. En todo presente late la semilla de la presencia. Es cuestión de enfoque, de no perder el centro.

El ejemplo histórico de este contraste lo sitúa en el romance, tiempo fundacional, y el barroco, tiempo imperial. Remontando aún más, en Grecia, visión de águila, y en Roma, el topo, la «ciencia de los oídos». El ritmo délfico de los ojos cuajó en «sutil aprender de topos». De éstos es el conocimiento filológico y significativo, estático, de la existencia. El griego se alzaba sobre las cumbres, luz del ver y oir, del sol. Revelaba lo que veía. Los latinos, en cambio, «quisieron revelar el secreto de un mundo que no sabían ver». Frente a la cosmovisión, el recuerdo a través del hilo de las palabras.

En oposición parecida considera la montaña y la llanura. Allí sintetizamos y aquí nos dispersamos. Síntesis estética de visión y oído fue para Valle la figura de Homero. *Heliotropos* debieran llamarse, dice, sus versos: «en la música de las palabras hizo arder la corona del sol».

La vertical mira al centro, se asocia a la montaña, a la quietud, a visión integradora. Es el espíritu helénico. En la horizontal del llano sólo brotan «cardos del quietismo». Valle la sitúa en la pampa argentina. Sin embargo, el trasfondo incita a pensar en el contraste aticismo-retoricismo, intuición helénica y llanura versal del hexámetro, de la «acies» romana, que tanto designa la agudeza de ingenio como la disposición lineal de los ejércitos imperiales en orden de batalla. Agudeza extensiva, imperial.

En esta síntesis apreciamos un sentido profundo del fenómeno poético. El oir sustituyó a la música del ver. Desde Roma, Occidente ve con los oídos. Vive del recuer-

do. Cuando ve, le despierta una voz perdida en eco, un mundo anunciado. El cristianismo heredó parte de esta visión acústica. ¿No son los Evangelios voz de una visión? Así también el verso y hasta la prosa, sobre todo al iniciarse el siglo veinte, la época de Valle. ¿No es la memoria el centro de la novela contemporánea? ¿No fue el romanticismo un intento de recuperar la visión helénica? Reléase la primera parte, «Combray», de «Du côté de chez Swann», donde Proust busca entre los hilos de la prosa la evidencia perdida de una identidad troceada entre los objetos. Huellas, sólo huellas.

En nuestros días, opciones de escritura como la de OULIPO o el epigonismo poundiano, hasta los reflejos de Joyce, Cavafis y Saint-John Perse, se animan gracias a ese hilo conductor de la palabra que enhebra palabras. Recordamos el recuerdo mismo: retruécano de la literatura neoagramática por carencia de visión original y fundante. Por eso la caída en el nefasto culturalismo y sus rosas de papel mustio. Voz de voz, eco de eco, palabra por palabra. Palabrería.

La estética de Valle se clausura en síntesis teológica de visión mística. A la unidad de conciencia, acrónica, le corresponde el amor universal del Verbo, que aúna quietismo y panteísmo en cuanto forma —Demiurgo— y esencia: Paracleto.

En el principio es eros, simbolizado por el *logos espermático*. Le sigue la unión de contrarios y, finalmente, la intuición quietista. Son las tres rosas estéticas: erótica, clásica y del matiz. La una sella el futuro, la otra el presente y la tercera el pasado: Padre, Verbo y Paracleto. En consonancia y en el orden de Luzbel, sitúa la Carne, el Demonio y el Mundo.

No vamos a entrar en detalles de la «Exégesis Trina». No limitaremos a exponer, como cierre, esta conclusión. Sí queremos advertir, sin embargo, la afinidad de este esquema con otros afines de Filón de Alejandría y del neopitagórico Numenio de Apamea. Los dos introducen *logoi espermaticói* explicativos de la generación cósmica. Filón distingue además el *logos proforicós* y el *endiácetos* o razón espiritual que le asiste en su proyección sobre el mundo. La palabra participa del sentido y del inteligible, es voz e intuición. Introducen ambos asimismo la división trina Dios o Padre, Hijo o Demiurgo y Mundo, según se trate de Filón o de Numenio.

Las dos últimas secciones, «El Quietismo Estético» y «La Piedra del Sabio», reorganizan en síntesis circular los esquemas precedentes, antropológico y teológico. Todas las posibles perspectivas se contienen en una esfera de círculos infinitos.

Valle reduce ahora a dos puntos de fuga primarios y a un símbolo todo el orden del conocimiento. Por una parte, la línea, que da origen a los moldes geométricos. Por otra, el tiempo, que tiene su estancia en la memoria. Al cristal, paralelo, de la letra sagrada, le corresponde el símbolo. En él transparenta la materia, como en la línea y en el tiempo, orden geométrico y mnémico, se hace visible el arcano de la conciencia. La línea es para Platón punto que vuela. El tiempo también se disuelve en otro punto fugaz. El saber consiste en una yuxtaposición de instantes. Retoma lo que había dejado en la epojé intuitiva para inducir sus esencias. De ahí que Valle proponga la visión del círculo frente a la lineal. Sólo es cognoscible lo que se replie-

ga. Al volver sobre sí mismos, los hombres descubren en el centro de la memoria la profundidad de la conciencia.

El orden hasta aquí esbozado es simple:

sentido geometría (espacio) memoria (tiempo) círculo del conocimiento

La epojé espacio-temporal es aplicación reductiva del sistema de Eckhart —precedente de Kant—, aunque Valle dice deducir su estética de Molinos y Pico de la Mirándola. No entramos en las implicaciones molinistas de la memoria y el olvido, ni en el desasimiento de la codicia geométrica y mnémica o de la propiedad aprehensora de lo real. Valle sigue la línea mística del desasimiento para conseguir la intuición de esencia, donde coinciden la chispa del instante y el punto de lo eterno.

La conciencia transparenta todo. En ella se mueven quietamente los seres, como en el agua cristalina de los mares. Ese punto máximo de creación distingue «en la vana mudanza del mundo la eterna razón que lo engendra en cada instante». Es el signo hermético.

El repliegue que origina el círculo es paralelo en estética del repliegue autonómico de las formas, del símbolo. Amor y «voluntad eterna del mundo» coinciden. El signo poético se caracteriza por ser un volumen de resonancias vitales. Consta de alusión y alegoría. La estética es un trasunto vital del conocimiento. La vida trasciende para Valle más allá de los sentidos: es «instante infinitamente pequeño que vuela infinitamente, y crea el círculo eterno, que los sentidos no conocen jamás». Bajo este aspecto, estética y mística son cualidades perceptivas de la misma esencia: color y fragancia de la rosa.

Vemos cómo se concentra el espectro de las formas en un solo punto. La mónada encierra en sí todo el proceso de la creación. Valle resume precedentes filosóficos de Eckhart, Paracelso, Numencio de Apamea y una simbiosis ocultista y platónica referida al ritmo circular como resonancia común de los seres dispersos en el halo de sombra sensitiva.

Para explicar desde este enfoque esférico la conexión del mundo y de lo divino, recurre una vez más, nos parece, a la tríada neopitagórica y a las correspondencias de Paracelso. En Numenio, como en Plotino, las formas —los *logoi espermaticoi*— determinan el ser de las cosas. A su vez, Paracelso anticipa la mónada de Leibniz en la estructura del pensamiento organológico. El *limus* del hombre sintetiza materia y espíritu, cuerpo terrestre y astral. Creemos que en este mismo orden se consolida el símbolo trino del mundo o triple llama de Valle-Inclán:

$$\frac{\text{Barro}}{\text{Mundo}} : \frac{\text{Forma}}{\text{Verbo (del sol)}} : \frac{\text{Conciencia}}{\text{Dios}} :$$

Compárese lo dicho con las siguientes palabras: «El limo se hace sagrado en la clara entraña del día al encarnar las celestes normas, y en el barro del hombre se redime la tierra de su oscuro pecado». La luz seminal de los neopitagóricos y neoplatónicos rescata a la materia de las sombras irracionales.

Quisimos anotar en estos comentarios las raíces de la estética de Valle. Recibidas directa o indirectamente del ocultismo y de la pansofía, remontan a los orígenes del pensar filosófico y teológico. Sus implicaciones demuestran la profunda preocupación del modernismo por darnos en la forma una visión del mundo. Nada menos que una reorganización del mundo. Queda visible asimismo la inquietud religiosa de este movimiento, que no puede explicarse sin el latido espiritual de la carne y del cosmos. Detrás del léxico, del ritmo, de la imagen, hay una operación traductora del sensible en ecos de ideas subyacentes.

Resaltamos el amanecer de un valor emotivo con implicaciones de responsabilidad, lo que conjunta a ética y estética en una praxis de gnosis poética. En esta dirección fueron también J. Ramón Jiménez y A. Machado. Ante la dicotomía de la libertad creadora y del compromiso responsable, Valle-Inclán intuye en el mismo acto numénico la razón ética y estética. Sin embargo, existe un orden de precedencia en la aurora del conocimiento. Leemos en la última sección del libro, «La Piedra del Sabio», que la belleza «es anterior a toda razón ética».

Antonio Domínguez Rey

La evolución lingüística de Valle-Inclán: Constantes e innovaciones

Para comprender mejor la evolución lingüística experimentada en la obra de Valle-Inclán, habremos de preguntarnos cuáles fueron los propósitos que el escritor se hizo, cuáles los factores que operaron en él como estímulo, y de qué medios se valió para llevar a cabo su obra.

La evolución lingüística corre paralela a la evolución experimentada en las condiciones socioeconómicas del momento, a la acentuación de la ideología política del autor, y a la madurez artística del mismo.

Como condiciones socioeconómicas tenemos las incipientes y tímidas modificaciones de las estructuras en la sociedad española del siblo XX, y las convulsiones políticas en el panorama europeo y en el español, en torno a 1917.

Artísticamente, el autor en sus inicios se siente atraído por la pompa verbal de los escritores del «nuevo gay trinar». La voz del escritor es reflejo, en buena parte, de una serie de influencias. Más tarde, a medida que la personalidad del autor vaya madurando, creará una obra mucho más personal. No quiere ello decir que el autor no sufra el influjo de nuevas modas y de nuevas corrientes ideológicas, artísticas o literarias. Al contrario. Pero Valle, que trató siempre de estar al día, las asimilará, para, en prodigiosa simbiosis, forjar entrañables criaturas, producto de esa carne y esa sangre que son su espíritu y su lenguaje, que él transmuta en una obra lingüística de acabada perfección.

Se ha hablado de dos etapas en la obra de Valle-Inclán, pero es éste un encasillamiento que no representa con exactitud un planteamiento correcto, puesto que la evolución que diversifica esas supuestas etapas no siempre es perceptible ni claramente diferenciadora. De ahí que las etapas no puedan ser reducidas, con matemática precisión, a dos. Yo insistiría en una evolución paulatina pero continua.

Por ello es preferible hablar, no de etapas, sino de varias fases o momentos caracterizados por el «predominio» de ciertas tendencias que en su conjunto, constituirían la totalidad del proceso lingüístico y literario, del escritor.

Digo «predominio», porque si bien en alguno de esos momentos se hacen patentes con mayor intensidad unas determinadas características, esto no excluye, sin embargo, el empleo, en menor grado, de procedimientos diversos que consideraríamos típicos de otros momentos.

Por otra parte, una consideración que se me ofrece hoy con cierta claridad es el de la bipolarización del escritor en dos «actitudes»[1], perfectamente reducibles a un binomio fundamental: una actitud estetizante —puesto que la misma deformación obedece a otro diferente propósito, que es también de carácter estético— y otra actitud de compromiso, de índole políticosocial. Las dos parecen sintetizar la inquietud del escritor. Se darán en él con casi perfecta continuidad[2], si bien con diferente intensidad o posología.

I.— Una primera fase o momento en la producción de Valle-Inclán está representado por las *Publicaciones periodísticas anteriores a 1895*, por *Femeninas* (1895) y *Epitalamio* (1897), escritos, u obras en las que en buen número de casos, el autor se limita a repetir la lección aprendida en múltiples modelos. Así, sobre todo en las dos últimas citadas, Eça de Queiroz, d'Annunzio, Barbey d'Aurevilly o Casanova, y cuyo influjo se traduce en una literatura voluptuosa, perversa, decadente, que, la mayor parte de las veces, no obstante los treinta y pico de años del autor, no pasan de ser los primeros ejercicios literarios de un escritor novel.

Cronológicamente, algunos relatos cortos como *Rosarito* o *Rosita* (1899)[3], pueden considerarse como puntos de partida hacia otra más acabada manera.

[1] *Utilizo este término, empleado por Rof Carballo en el prólogo a la edición de* Retrato de un hombre de pie, *de Salvador de Madariaga, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, aun cuando el uso que hago yo es en un más genérico sentido, desvinculado de la concreta connotación que tiene en el referido contexto. Lo mantengo por creer que puede ser útil para dilucidar el proceso de la creación en Valle, y aun para arrojar luz sobre la personalidad de éste.*

[2] *En contraposición a lo que va a ser la «actitud» social o política de Valle, ya a poco de haber comenzado el nuevo siglo, encontramos una diversa postura en el inicio de su carrera como escritor, poco coherente con lo que va a ser su ideario posterior. Así, en uno de los escritos, «Pablo Iglesias», recogidos en* Publicaciones periodísticas de Don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895, *al hablar del «hermano Iglesias» comenta Valle: «Contra lo que suele suceder en la vida,* la diversidad de principios *[el subrayado es mío] lejos de entibiar nuestro afecto lo acrecentó...» (*Publicaciones periodísticas de Don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895, *Edición, estudio preliminar y notas de William L. Fichter, México, El Colegio de México, 1952, p. 126).*

Es cierto que poco después, en otro artículo dedicado a estudiar «El anarquismo español» hay una evidente curiosidad, e incluso cierta comprensión, hacia tal movimiento (Loc. cit., pp. 136-138).

En cuanto al supuesto carlismo de Valle me parece un extremo discutible, ya que no resulta claro para mí el alcance, o la sinceridad, de tal postura.

[3] *Hace ya algunos años W.L. Fichter señaló los aciertos estilísticos de dos relatos incluidos en* Femeninas: La Niña Chole *y* Rosarito *(Cf. W.L. Fichter, «Primicias estilísticas de Valle-Inclán», en* Revista Hispánica Moderna, *año VIII, 4.º, octubre, 1942). Por otra parte, Manuel Bermejo Marcos, en su edición de las dos obras, considera «Rosita y Eulalia, primeros pasos firmes de Valle-Inclán» (Madrid, Emiliano Escolar Editor, 1982, p. 9). «Obritas» que pertenecerían al mismísimo final del largo y difícil «primer aprendizaje» (Ibid., p. 11).*

El mismo Fichter recoge la opinión de un conocido crítico, César Barja, según el cuel Femeninas *sería «sólo un ensayo», «una forma transitoria», en la manera artística del escritor gallego.*

Personalmente me parece que la afirmación de César Barja mantiene su vigencia, y que, a la vista de la obra total de Valle, resulta bastante objetiva. Tanto más si se considera que, no ya Femeninas, *sino las mismas* Sonatas, *con ser un hito importantísimo en la obra del escritor, empero habrán de ser completadas con la dilatada creación posterior de Valle, que se extiende desde 1905 a 1936.*

Son sí, «primicias» que presagian o permiten entrever la obra posterior, a la manera como en la oruga está en embrión la vistosa mariposa. «Primeros latidos de la larva», denomina Alfonso Reyes, en el prólogo, a las Publicaciones periodísticas... *(p. 7), en donde se recopilan relatos tan curiosos como «El Rey de la máscara», «Zan el de los osos», o «Un cabecilla».*

Pero si el autor no hubiese escrito más, su fama no habría trascendido y alcanzado las cimas de perfección de, por ejemplo, las obras publicadas a partir de 1920, ni gozaría del general acatamiento y aceptación que ha llegado a obtener.

II.— Pero es pocos años después cuando el autor llega a un período de mayor madurez. (No podemos omitir aquí el influjo —muchas veces recíproco— y el magisterio de Darío, objeto de gran admiración por Valle). Son de modo especial las *Sonatas de Otoño* (1902), *de Estío* (1903), *de Primavera* (1904) y *de Invierno* (1905), las que representan una lograda culminación artística. En estas últimas el lenguaje es plástico y pictórico, en todo caso selecto, a veces arcaico, engastado en una prosa cincelada, musical y rítmica [4].

En las *Sonatas* se perfilan de modo más definido, lo que hasta ahora eran tan sólo atisbos: «constantes que van a serlo a través de toda su obra: lo galaico o lo americano. Ambos elementos se prestan de la manera más idónea a las intenciones de Valle. Y en *Rosita,* o en la *Sonata de Invierno,* algunos rasgos de esa imagen andaluza-flamenca-gitana, cuyas maneras fueron adoptadas por la Corte y posteriormente por el pueblo [5]. Rasgos de la España oficial y de algunas de sus gentes superficiales o irresponsables: Intuiciones de lo que será más tarde la visión acre y atormentada del esperpento.

Simultáneamente a este segundo momento fluyen algunas obras que, tomando como punto de partida *Femeninas* o *Epitalamio,* constituyen una más acabada elaboración en tema, ambiente, y lenguaje de lo gallego: *Jardín Umbrío* (1903) y *Flor de Santidad* (1904). Abundan los términos o formas arcaizantes, o galaicas, —que, por serlo, son ya arcaísmos— [6].

III.— Un momento extraordinaramente interesante por más de un motivo, es el de la aparición de sus trilogías: *La Guerra Carlista* (1907-1908-1909), y las *Comedias Bárbaras* (1908-1909), si bien de este último ciclo la tercera parte, *Cara de Plata,* aparecerá todavía en 1922.

En estas obras hay, temáticamente, dos aspectos importantes que se reflejan en lo lingüístico: es el paso de un mundo nobiliario a medios rurales o campesinos, en donde los protagonistas son frecuentemente, al lado de los arruinados aristócratas, pueblo. Son esas gentes, de humilde condición, de Galicia, las que constituyen el elemento catalizador que actuará sobre el escritor operando la radical transfomación.

El otro aspecto capital es el paso del protagonista individual a un protagonista colectivo, que es esa muchedumbre de personas que son pueblo: soldados, paisa-

[4] *Emplea frecuentemente adjetivación doble y triple. Utiliza el pronombre átono pospuesto y unido a diversas formas flexionadas del verbo, así como hace uso de artículo+posesivo, o demostrativo+posesivo (como en gallego-portugués y en italiano). Y utiliza tiempos verbales que confieren un matiz arcaizante: así, el imperfecto de subjuntivo con valor de pluscuamperfecto latino.*

[5] *Dice Carlos Clavería: «En el siglo XVIII se encuentran sin duda las raíces del gusto por lo popular, que constituye el punto de partida del "flamenquismo". La afición de las clases altas a participar en festejos populares, en adoptar los trajes, maneras y decires del pueblo, no era seguramente algo reservado a Madrid». Por otra parte, «La confusión entre los tres términos, "andaluz", "gitano" y "flamenco", persiste, pese a los esfuerzos de algunos en delimitarlos y distinguirlos».* Estudio sobre los gitanismos del español, *Madrid, C.S.I.C., 1951, pp. 21 y 23, respectivamente.*

[6] *Al lado del imperfecto de subjuntivo, aparece otro tiempo antaño muy empleado y hoy casi en desuso: el futuro imperfecto de subjuntivo. Y, de vez en cuando, formas ya plenamente galaicas: algunos imperativos, construcciones de «a+infinitivo» equivaliendo a gerundio, o esa típica manera del galaico-portugués de preguntar y responder, en la que, casi siempre, la contestación suele repetir en parte la pregunta.*

nos, pícaros y mendigos. Tanto en las *Comedias Bárbaras* como en *La Guerra Carlista,* a tono con los escenarios y con los temas, el vocabulario es arcaizante, popular y representativo de la región gallega[7].

(Con características similares a las de las obras estudiadas en este apartado, aparece, algo rezagado en el tiempo, *El embrujado).*

IV.— Como una variante más en la polifacética creación de Valle ven la luz en 1910 y 1911 dos obras cuya intención es el ser un deliberado remedo del lenguaje arcaico: *Cuento de Abril* y *Voces de Gesta* (1911). Señalemos, sobre todo en la última de estas dos obras citadas, dentro de lo lingüístico, los numerosos arcaísmos léxicos, los casos de sustantivación posverbal arcaizante, y las no menos frecuentes añejas formas verbales.

V.— Es poco después cuando, en mi opinión, aparecen dos obras que representan un momento notable, ya que en ellas se va a operar un cambio significativo. Son *La Marquesa Rosalinda* (1913) y *La Cabeza del Dragón* (1914). Creo que en ellas se da la intensificación de una serie de características que ya anteriormente apuntaban y que constituye una superación de la línea divisoria en la creación artística del autor: así, la ironía. Que no es, todavía, sarcasmo o esperpento, pero que constituye el nexo de unión con lo que va a ser abiertamente grotesco, absurdo o esperpéntico.

VI.— Antecedente próximo del esperpento es una pequeña obrita: *La media noche: visión estelar de un momento de guerra* (1917).

Pero son 1919 y, en especial 1920, las fechas que significan la culminación de una serie de tendencias antes apuntadas, y la definitiva ruptura con los cánones vigentes en las *Sonatas*. Notemos que, desde un punto de vista lingüístico, el arte de Don Ramón, en todo momento orfebre de la palabra, va a alcanzar nuevas cúspides de rara perfección, en mi opinión, sus más altas cimas.

Las obras aparecidas a partir de los años veinte presentan, cuando menos, dos vertientes por lo que a su concepción temática y estética se refiere.

— Una de ellas apunta a lo irreal y alucinante —incluso demoníaco—: se mueve de manera fascinante entre lo fantasmagórico y lo realista, y aún muy realista. Un precedente lo teníamos en *El Embrujado,* pero ahora adquiere mucho mayor fuerza en *Divinas Palabras* (1920), *Cara de Plata* (1922) o *Ligazón* (1926).

— La otra vertiente marcha en derechura a la creación del esperpento: desde ese anticipo y compendio de esperpento que es *La Pipa de Kif* (1919), a lo claramente esperpéntico como son *Luces de Bohemia* (1920), o la *Farsa y Licencia de la Reina Castiza* (1920).

[7] *Persisten las características mencionadas anteriormente. Notemos como una peculiaridad el empleo de formas verbales con intención durativa, a fin de dotar a sus criaturas de un estatismo que es también decoro plástico: además del pretérito imperfecto de indicativo hay un crecido número de gerundios. Así, en* Gerifaltes de antaño *(1908-1909), se cuentan 302 gerundios en menos de 132 páginas. Mencionemos, asimismo, el orden, a veces anómalo, en que aparecen las diferentes partes de la oración, bien remedo de antiguas construcciones sintácticas del español, o del gallego, en aquellos casos en que el orden en esta última lengua difiere del usual en español.*

Dentro de lo genuino esperpéntico, podría notarse que en algunas de las obras de esta modalidad se da también un apogeo o clímax de aquella tendencia en la que el personaje o problema individual opera como símbolo, o se ve desbordado por una intención de alcance general. Así, *Las Galas del Difunto* (1926 y 1930), *Los Cuernos de Don Friolera* (1921), o *La Hija del Capitán* (1927 y 1930). O bien la temática lleva a libros con características o preocupaciones de índole social: *Tirano Banderas* (1926), *La Corte de los Milagros* (1927), *Viva mi Dueño* (1928), y *Baza de Espadas* (1932 [como libro, 1958]).

Los temas o los ambientes son galaicos, manchegos o andaluces, madrileños —cortesanos o populares—, o hispanoamericanos.

En sus últimas obras, el lenguaje representa la culminación de múltiples intentos o atisbos anteriores: galaicismos, americanismos, arcaísmos, remedos de la lengua de nuestros clásicos. Pero, al lado de esto, percibimos la presencia de la lengua vulgar con una enorme pujanza y variedad. Palabras populares o vulgares, o deliberadamente incorrectas, al lado de un intenso auge de giros, modismos o refranes, que nos hacen recordar, por ejemplo, el prodigioso lenguaje de *La Celestina* o *El Quijote*, y en los que, a la manera de estas últimas obras, encontramos la misma feliz síntesis.

Constantes e innovaciones

Hemos visto como, sobre todo en torno a los años 1902-1905, se daban ya varias constantes temáticas y lingüísticas: lo galaico, lo americano, y ese recuerdo de formas arcaicas de nuestra lengua.

La presencia de lo galaico tiene su explicación por ser Galicia la cuna del escritor, región a la que debe buena parte de su formación, con el recuerdo de Compostela, como importante centro cultural y espiritual, al fondo [8]. Región con cuya lengua el autor se siente familiarizado.

El remedo de las formas arcaicas, o el uso de otras procedentes de nuestra literatura clásica, parte, en cierto modo, de similares premisas: el prestigio de lo antiguo, que por serlo resulta digno de veneración. En Valle palpita una adhesión romántica por el pasado. Dice Andrenio [9]: Bradomín (Bradomín-Valle) «comprende que nada poetiza y depura tanto las cosas como la lejanía de lo pasado, donde va quedando lo más puro y amable de su imagen, dorado por una luz suave de recuerdo que

[8] *Don Ramón ha dejado constancia, en* La Lámpara Maravillosa, *de su recuerdo de Santiago. Esta es «De todas las rancias ciudades españolas la que parece inmovilizada en un sueño de granito, inmutable y eterno» [...] «Rosa mística de piedra, flor romántica y tosca, como en el tiempo de las peregrinaciones, conserva una gracia ingenua del viejo latín rimado» [...] «...esta ciudad petrificada [...] no parece antigua, sino eterna» (LM 103 [II, 600]).*

[9] *E. Gómez de Baquero [Andrenio],* Valle-Inclán novelista, «La Pluma», *Año VI, núm. 32, Madrid 1923, p. 11.*

favorece mucho más que la cruda luz iluminadora de las cosas próximas y presentes»[10].

Por lo americano siente Valle una temprana inclinación. No olvidemos su primer viaje a Méjico y el recuerdo que a este país dedica en la *Sonata de Estío.* Pero esto que era entonces un inexplicable atractivo pasa a ser, más tarde, una lúcida visión del porvenir que aguarda al español en América. No puede ser más feliz la imagen que Valle nos da en uno de los capítulos iniciales de *Viva mi Dueño,* en el que al hablar del río Tajo, establece la contraposición entre lo que representan las lenguas de la península y su proyección americana: «¡Tajo y Texo, cuna de latinas gramáticas que se vierte en el mar de América!» (VD 16 [II 1072]).

Una última consideración es el favor que va a gozar paulatinamente en la obra de Valle, a partir de las *Comedias Bárbaras* y de *La Guerra Carlista*, el lenguaje popular.

Como una especie peculiarísima de éste, tenemos ese lenguaje andaluz-gitano, que ya he citado anteriormente, y del que hay rastros en alguna de las primeras obras, si bien en mucha menor medida que lo galaico, lo americano o el recuerdo clasicizante.

De dicho lenguaje popular ya hay precedentes un tanto sintomáticos en *Rosita*[11] —incluída posteriormente en *Corte de Amor*—, o, en ocasiones aisladas, en las *Sonatas.*

Por lo que respecta a la peculiaridad flamenco-gitana, su presencia es tan irrelevante que no pasa de ser una línea muy tenue y adelgazada en esta trayectoria, por

[10] *En* Voces de Gesta, *en* Cuento de Abril, *en* La Marquesa Rosalinda *o en las primeras «farsas»* (Farsa italiana de la Enamorada del Rey, La Cabeza del Dragón) *—y aun en las* Comedias Bárbaras *o en* La Guerra Carlista— *se da con cierta frecuencia el remedo del lenguaje español preclásico o clásico, mediante el empleo de voces o giros arcaizantes, o del uso de fenómenos morfosintácticos de tipo arcaico —por ej., el orden de las palabras—. Ahora bien, en las trilogías citadas* (Comedias Bárbaras o La Guerra Carlista) *el empleo de muchos términos de este tipo pudieran deberse al recuerdo que el autor hace de usos conocidos en Galicia, región que conserva una serie de rasgos arcaizantes que tienen la particularidad de que el castellano los conoció constituyendo estadios en su evolución, evolución que prosiguió, en tanto que el gallego los conservó como formas características y definitivas.*

[11] *Notemos en esta obra palabras de índole popular como* tronado y calavera *(CA 124 [II, 295]);* coronar *(CA 35 [II, 256])= «poner los cuernos»* perdido *(CA 125 [II, 296]), palabras que más tarde Valle-Inclán con sufijo gitanesco, transformará en* perdis. *Otras voces son* prójima *(CA 31 [II, 255]), y* bandearse *(CA 124 [II, 295]). Locuciones o modismos de índole popular son: [venir-]* al pelo *(CA 49 [II, 263]);* dar el ole *(CA 40 (2) y 48 [II, 259 (2) y 263]);* no ser tan mirada *(CA 35 [II, 256]);* poner el mingo *(CA 29 [II, 253])* estar [...] arrancada *(CA 53 [II, 265]).*

Registramos tres gitanismos: camelar *(CA 45 [II, 261],* chalado *(CA 32 [II, 255]) y* pelma *(CA 35 [II, 256]).*

Mencionemos como un curioso empleo el frecuente uso del adjetivo —participio de presente—, en -ante, -ente, *rasgo advertido ya por Julio Casares, como feliz innovación [vide* Crítica Profana, *Buenos Aires, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1946, pp. 43-44], y que el autor seguirá utilizando profusamente.*

Parejas a estas peculiaridades lingüísticas encontramos una singular visión de lo español. Se alude al «andaluz gracejo» (CA 25 [II, 251]), pero el párrafo más significativo es el que sigue: «Tuvieron que apartarse para dejar paso a una calesa con potros a la jerezana, pimpante españolada, idea de una bailarina, gloria nacional. Reclinadas en el fondo de la calesa, riéndose y abanicándose, iban dos mujeres jóvenes y casquivanas ataviadas manolescamente con peinetas de teja y pañolones de crespón...» (CA 29 [II, 253]).

lo que más que de «constante» cabría hablar de una «innovación», dada la gran diferencia existente con las «constantes» arriba señaladas.

Hemos dicho cómo en las *Sonatas* el lenguaje es pictórico, armonioso, musical. La lengua fluye abriéndose en una serie de líricos meandros. Dos o tres sustantivos, dos o tres adjetivos, y dos o tres verbos.

El período entre 1907-1909 y 1919 representa la transición a que hemos hecho alusión: los protagonistas son gentes del pueblo, con su genuino lenguaje, que adquiere ahroa una armoniosa sonoridad, vigor y equilibrio.

En el período a partir de 1920 el autor sigue empleando una serie de procedimientos presentes en las obras anteriores. El es, seguirá siéndolo toda su vida, por encima de todo, un acabado ejemplo de artista de la palabra. Pero el escritor no permanece impasible a las corrientes e influjos del exterior, que, al mismo tiempo encajan con el vehemente afán de Valle, tenaz siempre en su constante experimentar y buscar nuevas sendas en el decir [12].

Pero ahora, al lado de los procedimientos característicos de las *Sonatas,* va a utilizar, en ocasiones, un estilo mucho más conciso y rápido, que intentará sugerir, mediante unos pocos rasgos, una imagen breve, escueta, abocetada, pero al mismo tiempo definitoria de una compleja realidad. No me refiero únicamente al curioso lenguaje de las «acotaciones», sino a la prosa de obras como *El Ruedo Ibérico.* Así en *Viva mi Dueño* encontramos, a veces, un estilo entrecortado, nominal, casi sin verbos, de frases breves y puntuación frecuente [13]. También a partir de los años veinte va a «intensificar» los más variados experimentos a fin de dar vida a nuevas palabras. Ilustrativo a tal respecto sería la comparación entre los procedimientos utilizados en algunas de sus primeras obras y los empleados en las últimas. Así, puede resultar representativa, tal y como está inconclusa, *Baza de Espadas.*

[12] *Un escritor de talante tan dispar al de Valle-Inclán como es Pío Baroja ha escrito cómo «encontraba extraordinario en este escritor [...] el anhelo que tenía de perfección de su obra [...]. Si Valle-Inclán hubiese vislumbrado un sistema literario, una forma nueva, aunque no la hubiese estimado más que diez o doce personas, hubiera abandonado sus viejas recetas y hubiese ido a lo nuevo, aún a riesgo de quedar en la miseria». Pío Baroja, «El escritor, según él, y según los críticos», Madrid, Biblioteca Nueva, Obras Completas, vol. VII, p. 407, 1949.*

Cf. asimismo: «... una cualidd que enaltece y distingue a Valle-Inclán es la renovación [...], diríamos que es un autor en devenir, en movimiento que no se ha detenido en una forma», Gómez de Baquero, «La Pluma», loc. cit., p. 10.

Aduzcamos, por último, el juicio de un crítico como Julio Casares, quien no puede por menos de reconocer el trabajoso quehacer de Valle, a quien ve «como un benedictino que fuese un Poeta». Crítica Profana, *Buenos Aires, 1946, p. 42.*

[13] *«El Teniente de la fuerza ordena silencio. El soldado que tiene la cara llena de sangre enrojece el hilillo de la fuente. Una taberna con frisos azules: la cortinilla levantada sobre la puerta: Enjambre de moscas: El ramo de laurel seco cayéndose: Húmeda oscuridad, frescuras mosteñas promete el zaguán. Caminr y caminar, la sombra al costado. Fatigosos brillos de micas. Yermos terrones. Yuntas de mulas. Toros catetos que se incorporan bramando. Moscas y tábanos. Remotos piños de ovejas. Polvareda con piaras. Y sobre los términos de la marcha, la torre de la iglesia y el cigüeño en las nubes remontado. Promesas de un corral donde dormir con centinelas. Las baquetas de cabos y sargentos mosquean las espaldas y avivan el paso de los aspeados.» (VD 12 [II, 1.068-1.069]).*

Sustantivos, adjetivos y verbos, se verán sometidos a distorsiones —en especial sustantivos y adjetivos—, mediante uniones totalmente insólitas, o un tanto forzadas. Procedimiento empleado ya anteriormente, por ejemplo en *Corte de Amor,* o en las *Sonatas,* acaso por influjo de la rica prosa «queiroziana», si bien no con la maestría con que lo realiza el autor en su obra más tardía.

En cuanto a cuáles hayan sido los concretos propósitos del escritor, como conclusión de tipo general podemos sentar una doble premisa.

— En ocasiones el autor quiere otorgar carta de naturaleza a vocablos o formas de variadas procedencias, españolas o hispánicas, poco conocidas fuera de su propio ámbito. O bien quiere incorporar palabras que son creaciones de su propio magín.

— Otro caso es el de aquellas palabras o locuciones que constituyen, desde el punto de vista gramatical o académico, transgresiones: términos de origen popular, o vulgarismos, no admitidos en el español. El porqué de su incorporación puede obedecer a varias motivaciones. Puede tratarse de una caricatura de mal hablar, indocto, del pueblo [14]. O bien obedecer a la evolución ideológica del escritor hacia una creciente estimación del pueblo y de lo popular [15]. O a un afán de registrar formas que, si no del todo correctas, son muy empleadas por sectores menos cultos de la población [16]. En todo caso el hecho de dejar constancia supone ya cierta dignificación lingüística [7].

Examinados el propósito del autor, los medios lingüísticos —histórico, geográfico, o social— del que obtiene su arsenal lingüístico, y las fases que pueden observarse en su quehacer, quisiera recapitular sobre los rasgos lingüísticos que caracterizan la obra de Valle-Inclán.

Deseo insistir diferenciando entre características que se mantienen de manera persistente como «constantes» y aquellas otras, que, por el contrario, representan «innovaciones», que aparecen a partir de un determinado momento. (Las excepciones más o menos aisladas confirman la regla, y tienen simplemente la condición de constituir o precedentes o vestigios). Dentro de las «innovaciones» distinguiría entre las que se van introduciendo de modo paulatino, a modo de transición, y aquellas otras

[14] *En la* Farsa Italiana de la Enamorada del Rey *se refiere Valle a versos. Quiero pensar que donde dice «versos» vale también para «palabras»: «¡Sin gramática!/ Y más conforme(s) al hablar zamarro» (ER 32 [I, 333]).*

[15] *Hay en* Luces de Bohemia *dos frases cuya intención real convendría considerar. Son aquellas en que Max Estrella [= a Valle] dice: «Yo me siento pueblo» (LB 40 [I, 907], y la otra en que afirma: «¡Yo también chanelo el sermo vulgaris!» (LB 43 [I, 909]).*

[16] *Nos viene a la mente el artículo de Amado Alonso sobre* Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho. *Aun cuando tal vez sea forzar la comparación, podría aducirse lo que A. Alonso señala a propósito de «el desatinar» en la simplicidad del personaje que así habla. Su repetición es, además para el autor un eficaz procedimiento pictórico, un medio de caracterizar a un personaje y de darle una consistente identidad, fijándolo en la imaginación de los lectores como persona concreta» (Art. cit., MRFH, II, 1948, 1, p. 13. Cf. asimismo pp. 16-176).*

[17] *No cabe ignorar a este respecto la obra de Alonso Zamora Vicente,* La realidad esperpéntica *(Madrid, Editorial Gredos, 1969).*

Dicho estudio, de carácter imprescindible, pone de relieve el papel del lenguaje popular, literatizado, y posteriormente incorporado en la obra de Valle, por ejemplo a través del «género chico».

que suponen una quiebra o ruptura total, imponiendo de modo radical, nuevos cánones y maneras.·

I. Constantes

Mencionemos entre éstas:

— Los arcaísmos, fonéticos, morfosintácticos y léxicos. En el orden de las palabras pueden darse alteraciones que remedan construcciones del español clásico o preclásico —o, como veremos a renglón seguido, del gallego—. La presencia de la lengua arcaizante, que llega incluso hasta *El Ruedo Ibérico,* irá considerablemente a menos.

— Otra constante es la presencia de galaicismos, también fonéticos, morfosintácticos o léxicos. Los elementos de la oración pueden también aparecer en un orden que no es el usual en español moderno, y que va más acorde con el del gallego.

A diferencia de los arcaísmos, los galaicismos mantendrán una línea constante entre las obras publicadas, por ejemplo, de 1895 a 1902 y las aparecidas en 1920 o años subsiguiente. Si bien en estas últimas el autor ejercerá su menester con mucho mayor dominio en el manejo de los resorte lingüísticos.

— Los americanismos adquirirán una creciente y significativa intención.

En la *Sonata de Estío,* con su profuso empleo, estaban representando la faceta americana. En otras obras suyas posteriores aparecen con relativa frecuencia. Así, en especial en *La Cabeza del Bautista* (sobre todo teniendo en cuenta la brevedad de la obra), en *Las Galas del Difunto,* en *La Hija del Capitán* o en *El Ruedo Ibérico.* En la que más, sin comparación posible, en *Tirano Banderas,* novela en la que el autor ha pretendido darnos el primer intento de una obra escrita en la lengua de la América hispana.

Los cultismos aparecen como exponentes de una doble motivación: la imitación de nuestros clásicos, al tiempo que representan la renovación que supuso el modernismo, entendido éste con la amplitud que le dio, por ejemplo, Federico de Onís[18]. (Notemos, como una parte del lenguaje culto, numerosos neologismos). Su presencia se manifiesta sobre todo en las *Sonatas,* en *La Marquesa Rosalinda,* en *Cuento de Abril,* en algunos momentos de las *Farsas,* en *Tirano Banderas* o en pasajes de *El Ruedo Ibérico,* sin olvidar tampoco la importancia que reviste en *La Lámpara Maravillosa* * en las *Claves Líricas.*

Entre las «constantes» de que el autor se vale, desde el comienzo al final de su obra, mencionemos la sufijación —en menor grado, la prefijación—, o el ayuntamiento insólito de sustantivo + adjetivo, o de dos (o más) adjetivos. Aspecto éste que va a adquirir gran relieve con el transcurso de los años y con la siempre renovada maestría del autor.

[18] *Cf. su* Antología de la poesía española e hispanoamericana, *Madrid, Junta para Ampliación de Estudios, 1934.*

Una «constante» más en la obra de Valle es ese designio de deslexicalización de la palabra o de la frase hecha. Rasgo acaso característico de un escritor que quiere inventar, o reinventar, un lenguaje a fin de realizar una obra con cierta originalidad.

II. Innovaciones

1.— Período de paulatina transición.

Va desde las *Comedias Bárbaras* hasta *La Media Noche,* durante un decenio de fecunda experimentación, en el que persisten procedimientos del momento anterior.

— Entre las «innovaciones» más destacables, señalemos la aparición de voces populares que, no obstante, suelen mantenerse dentro de cierta moderación.

— También comienzan a introducirse algunos vulgarismos de índole fonética. Así, por ejemplo, en *El Resplandor de la Hoguera.*

— No desaparecen, pero sí amenguan, rasgos morfosintácticos arcaizantes de las primeras obras [19]. (Curiosamente persisten rasgos que podrían considerarse arcaizantes, y cuyo empleo obedece, más que nada, al intento de deslexicalización mencionado entre las «constantes»).

2.— Período de innovación radical.

Opera fundamentalmente a partir de 1919-1920.

— Señalemos un incremento en la frecuencia de voces populares, ahora presentes en número muy considerable y profuso.

— Se multiplica el empleo de vulgarismos fonéticos: *Güasintón, güelo, güevo, p'alante, aperreá,* etc., fenómeno reducido antes a unos pocos casos.

— Aparecen numerosos hipocorísticos.

— Se emplean popularismos considerados como voces de tono soez.

— Irrumpe —como en *La Celestina* o en *El Quijote*— un auténtico aluvión de locuciones y modismos, de gran expresividad y en porcentaje muy significativo.

— Notorio cambio representa, en la obra posterior a 1919-1920, el uso, ahora en cuantía muy crecida, de gitanismos léxicos.

— También el empleo de voces de germanía, antes mucho menos empleadas.

— En lo morfosintáctico, mencionemos una serie de voces de índole vulgar —incluso, gitanismos— utilizados para sustituir el sistema pronominal considerado normal: ***menda, mangue,*** en vez de «yo» (GD 51 [I 82] y RC 222 [I 478] [20]

Se introduce alguna forma verbal incorrecta: ***haiga*** por «haya» (VD 147 [II 1213]).

[19] *Así, el pretérito imperfecto o futuro imperfecto de subjuntivo, en tanto que adquieren gran relieve tiempos como el presente, alternando con el imperfecto de indicativo (o, en menor medida, con el indefinido). Así como el uso, reiterado e intencional, del gerundio y del imperfecto de indicativo, formas verbales con un valor característicamente durativo.*

[20] *Cf. amplius: «Lenguaje culto y lenguaje popular. El sistema pronominal», en «Tres aspectos del lenguaje de Valle-Inclán»,* Boletín de la Real Academia Española, *Madrid, tomo LXIII, septiembre-diciembre 1983, pp. 451-456.*

— Se usan formas del infinitivo en lugar del imperativo. O bien imperativos tomados del gallego, empleados en obras situadas lejos de esta región. Así, en Córdoba, por boca de un «cañí», el Zurdo Montoya: *acallaivos, dejaime, meteime, avisai* (VD 184 [II 1252] y VD 187 [II 1255]) por «callaos», «dejadme», «metedme» y «avisad». [21]

— No se puede omitir lo que es una revolucionaria consideración del lenguaje: es la contemplación de éste en el espejo o prisma deformador. Es la desproporción o esperpentización (en la que puede incluirse el proceso de animalización). En buena parte al servicio de la misma, continúa de manera magistral, si bien ahora con otra intención y alcance, la creación de nuevas palabras: sustantivos, adjetivos o verbos.

Recordemos, antes de finalizar, uno de tantos procedimientos empleados en las *Sonatas,* caros al autor. En ellas, la oración, o uno de sus elementos, recibía, en ocasiones, un complemento introducido por *como,* frecuentemente empleado como refinado recurso poético. Así, a un arcángel lo muestra «cándido y melancólico como un lirio» (SO 52 [52 154]). O bien el autor establece una comparación, en la que para ponderar la belleza de unos ojos, los describe «tristes, suplicantes, guarnecidos de lágrimas *como* de oraciones purísimas» (SP 77 [II 54]). Pues bien, como ejemplo del radical cambio llevado a cabo, y para poner de relieve hasta qué punto los cánones artísticos del escritor difieren de los precedentes, cuando en *Baza de Espadas* —culminación eximia en el proceso de creación lingüística— nos presenta también unos ojos, serán unos «ojos inocentes *como* dos berzas» (BE 83 [AHR 103]).

Es evidente que todas las consideraciones anteriormente expuestas no pretenden agotar la enumeración de rasgos. Máxime teniendo en cuenta la cantidad de recursos de los que Valle se valió, acuciado en su afán de crear esa lengua suprema, suma y compendio de todas las hablas, pasadas y presentes, de las más variadas regiones, cuyo medio de expresión es la lengua hispana.

José Manuel García de la Torre

NOTA: Las citas de las obras de Valle-Inclán remiten a las publicadas en la «Colección Austral», de Espasa-Calpe, indicando entre corchetes la paginación correspondiente de la edición de «Obras Completas», publicadas, en dos volúmenes, por la Editorial Plenitud, Madrid 1954. (En *Baza de Espadas* el número entre corchetes indica la página de la primera edición de esta obra, publicada por la Editorial AHR).

Se emplean las siguientes siglas:

BE = *Baza de Espadas,* Madrid, 2ª edición, 1971.
CA = *Corte de Amor,* Madrid, 4ª edición, 1960.
ER = *Farsa Italiana de la Enamorada del Rey* (en el volumen *Tablado de Marionetas),* Madrid, 1961.
GD = *Las Galas del Difunto* (en el vol. *Martes de Carnaval),* Madrid, 1964.
LB = *Luces de Bohemia,* Madrid, 1961.
LM = *La Lámpara Maravillosa,* Madrid, 2ª edición, 1960.
RC = *Farsa y Licencia de la Reina Castiza* (en el vol. *Tablado de Marionetas),* Madrid, 1961.
SO = *Sonata de Otoño,* Madrid, 5ª edición, 1966.
SP = *Sonata de Primavera,* Madrid, 6ª edición, 1965.
VD = *Viva mi Dueño,* Madrid, 1961.

[21] *Cf. en el trabajo citado en la nota anterior, «Peculiares formas del imperativo».*



Valle-Inclán, por Leal de Cámara

Poeta y censor de su propia obra

(Observaciones a *Claves Líricas,* 1930)

Valle-Inclán publicó en 1930 sus *Claves líricas,* en las que recogió sus tres únicos libros de poesía publicados en los años de 1907, 1919 y 1920, formando el volumen XI de su *Opera Omnia.*

Por cierto que la ordenación está invertida al situar *El Pasajero* en segundo lugar, cuando fue publicado el tercero y último en 1920. Pero alguna razón debió tener su autor para esta inversión cronológica, y quizás no fuese la única el hecho de que al compilar su obra, estaba más cerca en ese momento del contenido de *La pipa de Kif* como testimonio de su estética de entonces, como así lo era en efecto. En *La pipa de Kif* se encuentra su famoso «Crimen de Medinica», extenso poema, con tema y versos de variada factura pero dentro de una técnica rigurosamente esperpéntica.

Se le ha venido imputando a Valle-Inclán con reiterada frecuencia, desde Julio Casares en su *Crítica Profana,* el abuso en el aprovechamiento de los esbozos de sus obras primerizas, el que fuesen posteriormente aprovechadas y ampliadas, como si este hecho fuese en sí mismo reprobable, sin considerar la enorme distancia que media entre *La niña Chole* (1895) y la *Sonata de Estío* (1903), o entre *La Generala* (1892) y *Los cuernos de Don Friolera* (1925), o entre *Octavia Santino* (1892) que derivó en *Cenizas* (1899) y que generó posteriormente *El yermo de las almas* (1908).

Valle-Inclán fue un escritor excesivamente exigente con su propia obra, según es sabido, y a esta sola causa hay que atribuir su constante depuración y reelaboración de textos, reelaboración que alcanza a la propia estructura de la prosa y que abarca la mayor parte de los textos publicados bien en libro, revista o periódico, inclusive sus últimos esperpentos e incluso su poesía, según veremos; todo es depurado concienzudamente al pasar a su *Opera Omnia.*

También, como acabamos de señalar, su poesía es sometida a esta reelaboración, aún como en este caso, partiendo de textos ya recogidos en libros anteriormente. Todo es depurado por su mano exigente, alcanzando esta censura amplias y múltiples supresiones. Su exigencia parece nacer de un permanente afán de pureza que hay que considerar congénito en el autor, como una insatisfacción constante a lo largo de toda su vida. Sólo mirándolo desde este ángulo se justifica este hecho; su

exigencia de pureza se observa claramente analizando su obra poética, cuya autocensura reduce en algunos casos a la mitad un poema, justificación difícil en no pocos casos, al analizar hoy estas variantes al incorporarse sus poemas a *Claves líricas.* Las variaciones observadas alcanzan en algunos casos una rigurosidad extrema, por lo que de momento, sólo nos ocuparemos de las más sobresalientes, en espera de la edición crítica que esperamos ultimar en breve, y cuyo avance adelantamos en estas líneas.

Una observación previa parece necesaria antes de pasar adelante. Las *Claves líricas,* publicadas y depuradas por Valle-Inclán en 1930, sigue siendo la base única de todas sus ediciones posteriores, sin que se hayan incorporado a ellas algunos de los poemas escritos por Valle-Inclán después de 1930, como su famoso «Requiem» de 1932, poema importante entre los mejores, y algunos otros poemas, pocos es cierto, perdidos en sus colaboraciones periodísticas de los años 1930 a 1936 en que moría.

Veamos ahora algunas de las supresiones y variaciones a que somete D. Ramón su obra literaria al recopilar en un solo volumen sus tres anteriores y únicos libros publicados:

Aromas de Leyenda. Versos en loor de un Santo ermitaño. Madrid, 1907.

La pipa de Kif. Versos. Madrid, 1919.

El pasajero: Claves líricas. Madrid, 1920.

Recordemos nuevamente que el orden de reedición en 1930 es alterado, ordenándose así: *Aromas de Leyenda, El pasajero, La pipa de Kif,* ordenación que hoy hallamos perfectamente justificada teniendo en cuenta la trayectoria estética de Valle-Inclán, cerrándose su ciclo literario en ese mismo orden, puesto que *El pasajero* estaba lleno de un tinte rigurosamente modernista del que su autor se había alejado totalmente en la segunda década del siglo, mientras que *La pipa de Kif* recogía una imagen más a tono con su última evolución estética, con poemas como «El jaque de Medinica», «Vista madrileña» o «Resol de verbena», estampas todas ellas del más puro esperpentismo, que hoy nos parecen extraídas de cualquiera de sus obras teatrales o novelescas creadas por su autor en la década de 1920 a 1930, y que en el fondo habría que considerar como un auténtico antecedente a su obra en prosa.

Veamos ya un variado ejemplario de las censuras a que Valle sometió su obra lírica, y empecemos por el famoso soneto iconográfico escrito por Rubén Darío para encabezar sus *Aromas de Leyenda*, cuya edición de 1907 tiene estas palabras previas: «SONETO para el Señor Don Ramón del Valle-Inclán» y que el destinatario corrige en 1930 con estas obras palabras: «SONETO iconográfico para el Señor Marqués de Bradomín, de Rubén Darío, su amigo»[1].

Pero no sólo el encabezamiento modifica Valle-Inclán, sino también el verso 10:

1907: Y a través del zodiaco de mis versos actuales...

1830: Y a través del zodiaco de sus versos actuales...

[1] *Esta rectificación nos demuestra hasta qué punto seguía vivo en el espíritu de Valle-Inclán el problema carlista, años en que el pretendiente Don Jaime le escribía una curiosa carta confiriéndole el título de «Caballero de la Orden de la Legitimidad proscrita».*

Hay otra variación pero ésta no imputable a Valle-Inclán sino que se trata de un error de imprenta, en el verso 12:

O se me rompe en un frasco de cristales

que queda así:

O se me rompe en un fracaso de cristales...

error que el propio Rubén se encargó de rectificar al recoger el retrato de Valle en *El canto errante* (Madrid, 1907, p. 167), habiendo añadido Valle-Inclán dos signos de admiración en los dos últimos versos.

Iniciemos ya por orden cronológico algunas de las más sobresalientes variaciones, no sin antes hacer constar que estas notas inconexas son un breve avance de un próximo estudio más amplio sobre Valle-Inclán poeta, faceta sorprendentemente desatendida por la crítica, no obstante la premonición que suponen algunos versos suyos sobre su obra en prosa y sus hallazgos.

Aromas de leyenda

La ordenación de los poemas del libro es idéntica en ambas ediciones, pero la numeración se incrementa en 1930 en un poema, alcanzando éstos hasta el XV, como consecuencia de haber numerado como poema I, la composición «Ave» que en la edición de 1907 sirve de prólogo y propósito poético al libro, y es como un canto genérico e independiente que comprende la idea matriz del libro:

¡Oh lejanas memorias de la tierra lejana...

poema que también retoca Valle en los versos 10, 11, 13 y 24.

De la Clave I, «Milagro de la mañana», se suprimen los siguientes versos finales, que parecían justificar el propio poema:

Esta santa conseja
La recuerda un cantar,
En una fabla vieja.

y cuyo origen popular refrenda esta cuarteta galaica:

Campana, campaniña
Do Pico Sagro,
Toca por que froreza
A rosa do milagro.

versos que en 1930 quedan suprimidos y sustituidos por el trístico siguiente, que no tiene vinculación con el poema, lo que debió obligar a Valle-Inclán a la supresión de los tres versos anteriores. En 1930 el cierre del poema queda con estos tres versos nuevos:

¡Tes no teu piteiro,
Paxariño novo,
Gracia de gaiteiro!

Una gran parte de los poemillas gallegos con que finalizan los poemas de este libro son retocados por Valle al pasar a formar parte de *Claves líricas* en 1930.

No retocó excesivamente Valle este libro primerizo al releerlo en 1930. El último poema, XIII, «En el camino» es el que sufre mayor transformación, suprimiendo este trístico perfectamente encajado en el poema:

> Era de una ideal
> Dulzura, su figura
> Grave y pontifical.

mientras que el último:

> ¡Madre, Santa María,
> En dónde canta el ave
> que anuncia un nuevo día?

queda sustituido por el siguiente en 1930:

> ¡Ciego de luz de aurora
> que en su rueca de plata
> hila Nuestra Señora!

Asimismo la cuarteta galaica que cierra el poema se modifica en los versos 2 y 4.

Veamos ahora, respetando la ordenación de su autor, algunas de las variantes más destacadas de

El pasajero, cuyo subtítulo, «Claves líricas» sirvió a Valle-Inclán para titular su obra completa.

El pasajero puede considerarse como una confesión del autor puesta en versos modernistas. En la edición de 1920 al pie del título aparecían estos versos desgajados del primer poema, «Rosa de llamas»:

> Tú fuiste en mi vida una llamarada,
> Por tu negro verbo de Mateo Morral:
> ¡Por el dolor negro del alma enconada,
> Que estalló en las ruedas del Carro Real!

y que fueron sustituidos con la primera cuarteta del poema quedando con el mismo número de versos, pero evidentemente desfigurándolo ya que por su primera redacción sabemos que recogía un recuerdo a Mateo Morral, el famoso anarquista bien conocido por Valle-Inclán en su tertulia del Nuevo Café de Levante en la primavera de 1906 y al que en unión de Ricardo Baroja reconoció en el depósito de cadáveres después de su suicidio en las cercanías de Madrid, huido del atentado de la calle Mayor, novelado asimismo por Baroja en la primera parte de *La ciudad de la niebla.*

Su segundo poema «Rosaleda» es uno de los que mayor transformación sufre, desapareciendo nada menos que 15 de los 34 versos que contenía en la edición de 1920, los cuales se sustituyen únicamente con dos versos nuevos. En realidad sólo quedan intactos los cuatro primeros y los siete últimos. Los suprimidos son:

La nota de las rosas, iba como un revuelo
Por el encanto verde, que vibra desde el suelo.
Era el paisaje pauta del pincel puntillista,
Con la luz emotiva del cielo modernista.

Conversé con las rosas y las amé en secreto,
He vuelto, y cada rosa me ha dado un amuleto.
Lo trajo peregrino por el cielo de Oriente,
Un crinado mancebo con el Sol en la frente.

¡Sagrada luz, y gozo de los panidos lauros
De rosas! ¡La divina furia de los centauros,
En mi sangre! ¡La sangre del sol! ¡La heroica furia
Mítica! ¡La dorada sangre de lujuria!

En cada rosa
Gusté el amor lozano de una esposa.
Tuve en ellas deleite sin pecado,
La gracia renové del Adanita,
Mi deleite de amor se hizo sagrado
Como el amor de un Rey israelita.

¡Era yo un Rey que amó a una Sulamita!

Poema como se ve por lo suprimido de amplio corte modernista, muy rubeniano, que Valle depuró en 1930 entendemos que con buen criterio, reduciendo tanto signo de admiración a estos cuatro versos:

Conversé con las rosas, y como un amuleto
Recogí de las rosas el sideral secreto.
Los números dorados
De sus selladas cláusulas, me fueron revelados.

El poema III, «Rosa hiperbólica», es igualmente de marcado carácter autobiográfico:

Fui peregrino sobre la mar,
Y en todas partes pecando un poco,
Dejé mi vida como un cantar.

aunque dando un tinte fantástico, como a él gustaba, a su pasado, al igual que en su famosa autobriografía publicada en *Alma española* en 1903. Sin embargo no vemos qué razón pudo tener Valle-Inclán en 1930 para suprimir estos cuatro versos del primitivo poema, muy a tono por otro lado con el resto del poema:

Peregrinando por mis caminos,
No temí hambre: ¡Temí mujer!
Quien va señero tras sus destinos
Lleva la espada para vencer.

El poema «Rosa del Paraíso» tiene en la primera edición 48 versos y al pasar a «Claves líricas» queda reducido a 32; entre los suprimidos destacamos:

En su temblor azul, devoto y pronto,
Tiene ansias de ideal la flor del lino,
Ansias de deshojarse en el tramonto
Y hacer de su temblor, temblor de trino.

La poesía siguiente: «Rosa venturera» desaparece totalmente en la edición de 1930. Veamos seguidamente los catorce versos que fueron eliminados por Valle-Inclán:

Con el recuerdo de otras vidas
En el corazón, a cantar
Partí con las alas tendidas
Sobre los tumbos de la mar.

En las voces desconocidas
Sentí el pasado resonar,
Y claridades presentidas
Iluminaron mi avatar.

Bogó mi alma paradójica,
En un cristalino bajel,
En una isla mitológica
Me embriagué con hidromiel
Y como consecuencia lógica
Decoró, mi sueño, un laurel.

El pasajero en la edición de 1920 está subdividido en cuatro partes, con numeración independiente de los poemas en cada una de ellas, subdivisión que no conserva la edición de 1930. Las cuatro secciones se titulaban «El pasajero», «Laureles», «Tentaciones» y «Talismán», conteniendo nueve poemas cada sección.

«La Rosa panida», clave V de la sección «Laureles», queda reducida de 44 versos a 28, desapareciendo las siguientes estrofas intercaladas a lo largo del poema:

¡Mística rosa del elogio!
¡Fragancia de la letanía!
¡Luz del Eucologio!
¡Salmo del día!

•

¡Yo era lleno de furia,'
Y tú fuiste a mi corazón,
Voz de lujuria
De Salomón!

•

¡Estrofa de líricos prismas
Tú engañaste a mi corazón
Con sofismas
de Zenón!

•

¡Rosa llena de alegorías
Antiguas! ¡Divina y carnal!
¡Flor de Herodías
Y del Grial!

El soneto «Rosa del suspiro» en la edición de 1920, pasa a llamarse «Rosa métrica» conservando solamente alguna palabra y manteniendo prácticamente la primitiva

rima. Es un soneto totalmente rehecho, el cual transcribimos en ambas versiones para un mejor contraste. He aquí el publicado en 1920:

Ardiente pentáculo, cláusula sellada,
Verbo de una eterna luz primaveral,
Sangre de venusta boca enllamarada,
La rosa las cláusulas guarda del cristal.

Rosa que a la carne de Venus das norma,
La diosa encendida de furia carnal,
Consagró en la gracia cordial de tu forma
Para sus misterios, fragante grial.

Rosa venusina, tu sentido oculto
Promueve los ritmos del agreste culto
de Pan. Armonías me das de placer.

Como un arroyuelo me corre el exulto
Del éxtasis. Llevas bélico tumulto
A mi sangre. Voces me das de mujer.

Veamos ahora la segunda redacción para contrastar mejor la evolución de un tema idéntico desde una perspectiva no excesivamente lejana:

¡Número Celeste! ¡Geometría dorada!
¡Verso pitagórico! ¡Clave de Cristal!
¡Canto de divina boca enllamarada!
¡Verso del Ardiente Pentáculo Astral!

Los poemas del seno de Diana Cinegética
Timbra con tu ardiente alusión carnal,
Divina promesa que enciende la estética
Del fauno rugiente de furia nupcial.

Con feliz congoja, con místico insulto
Panida, arrebatas mi sangre en tumulto
Aurea solfa del Dorado Facistol.

Rosa Alejandrina, tu sentido oculto
Promueve los ritmos heroicos del culto
Apolíneo. ¡Rosa Métrica del Sol!

El pasajero, lleno de un aire modernista total, es también un libro lleno de intimidades, entre cuya hojarasca vemos no pocas veces vibrar el alma de Valle-Inclán. Descubierto y confirmado y el mundo esperpéntico en la época en que el autor lo relee, lo somete a una censura y depuración que quizás sólo sean una fórmula para hacermás ocultos unos sentimientos y un alma que eran fácilmente visibles en la primera redacción. Un deseo de insatisfacción y ocultamiento parece presidir las continuas transformaciones y aún supresiones. Entre los poemas suprimidos se encuentran los «Gozos de la Rosa», de riguroso estilo modernista:

¡Carne de ofrenda! ¡Carne sin sevicia!
¡Luz deliciosa! ¡Pánica obsesión!
¡Carne gloriosa! ¡Mística leticia!
¡Grito del mundo! ¡Estrofa de pasión!

¡Rosas fragantes! ¡Cristalinas rosas!
¡Rosas evocadoras del Harén!
¡Rosas divinas, castas lujuriosas!
¡Senos de Eva! ¡Carne del Edén!

¡Carne! Divina carne sin pecado,
Ardiente geometría del cristal,
Concepto femenino inmaculado,
Eva en el Paraíso Terrenal.

Cuando tu gracia núbil y pagana
En la bicorne frente era laurel,
La que pecó de amor te hizo cristiana
De amor besando por las huellas de El.

El numen teologal del bizantino
Te dio a las piedras y trascendida en luz,
Cobras gracia de estrella en lo divino
Rosetón que se enciende ante la Cruz.

¡Rosal que eres de espinas coronado,
Acendrado y fragante de dolor,
Perfuma con tus rosas mi pecado
Que lleva espinas y no lleva amor!

Aquella rosa estática, la rosa
Enamorada que en mi mano fue,
La que era como un Angel luminoso,
Como un Demonio yo la deshojé.

Canto a la mujer trascendida en rosa que en sus tres últimos cuartetos alcanza un sentido de cántico religioso cuya desaparición de sus obras completas no acertamos a comprender, salvo como una paradoja, su última paradoja a la vida que le había dado tan duramente la espalda.

Sigue la Clave II, «Rosa de Túrbulus» del apartado «Tentaciones» con algunos versos rehechos al igual que ocurre con la III, «Rosa de Oriente», con variaciones, y así hasta la última parte del libro, «Talismán», cuyo primer soneto de 1920 «Rosa Salomónica», clave I, desaparece en la reedición de 1930, por lo que lo transcribimos a continuación:

Es la tristeza divina herencia,
Corazón triste, buen corazón,
Sólo dolores labran conciencia,
Dolor es ciencia de Salomón.

Penas de amores la preferencia
Llevan. Sus flechas doradas, son
Ansias divinas, gozo y cadencia
De aquel salterio que oyó Sión.

Oyendo el canto de las sirenas
Voy peregrino sobre la mar,
Y con los hierros de mis cadenas.

Sigo la pauta de su cantar.
¡Sólo cantares divierten penas!
¡Cantó el Salmista para llorar!

Soneto por cierto no inferior a otros que respetó su autor y que por supuesto no desmerece en absoluto del conjunto del libro. También sufre varias podas la Clave II de esta sección, «Rosa de Abril», en la que suprime dos estrofas con estos versos:

¡Jardín azul, en donde el canto
De la alondra, escuchó Julieta!...

¡Jardín con ecos de su llanto,
Y una nostalgia de poeta!...

Y estos últimos del poema:

¡Oh rosa, qué numen te informa?
¿Por qué claridades benignas,
Levantas tu mátrica forma
En el mundo de mis Enigmas?

También la siguiente clave lírica sufre la depuración completa de Valle-Inclán al releerlo en 1930. No solamente cambia el título: «En un libro guardada está» por «Rosa de Zoroastro», sino que el poema queda totalmente rehecho pasando a ser prácticamente uno nuevo, con la supresión de una estrofa, por lo que los transcribimos seguidamente:

He aquí la versión de 1920:

En el espejo mágico aparece
Toda mi vida, y bajo su misterio
Aquel amor lejano se florece
Como un Arcángel en un cautiverio.

Llega por un camino nunca andado,
Ya no son sus veredas tenebrosas,
Desgarrada la sien, triste, aromado,
Llega por el camino de las rosas.

Vibró tan duro en contra de la suerte
Aquel viejo dolor, que aûn se hace nuevo
Está batido por el hierro fuerte,
Tiene la gracia noble de un mancebo.

Reza, alma triste, en su devota huella,
Los ecos de los muertos son sagrados,
Como dicen que alumbran las estrellas,
Alumbran los amores apagados.

Este amor tan lejano, ahora vestido
De sombra de la tarde, en el sendero
Muestra como un Arcángel, el sentido
Inmortal de la vida al Pasajero.

Yo iba perdido por la selva obscura,
Sólo oía el quebrar de mi cadena,
Y vi encenderse con medrosa albura,
En la selva, una luz de ánima en pena.

Tuve conciencia. Vi la sombra mía
Negra, sobre el camino de la muerte,
Y vi tu sombra blanca que decía
Su oración a los tigres de mi Suerte.

Veamos ahora la versión de 1930, en la que manteniendo el mismo número de versos, trastoca varias estrofas y rehace otras totalmente distintas:

En el espejo mágico aparece
Toda mi vida, y como cirio místico
Aquel amor lejano aûn estremece
Con su luz, el pleorama cabalístico.

Reza, alma triste, en sus devotas huellas,
Los ecos de los muertos son sagrados,
Como dicen que alumbran las estrellas,
Alumbran los amores apagados.

Esta cera que enciende su lucero,
Más luminoso cuanto más distante,
En el mágico círculo agorero
Signa la eternidad de cada instante.

Suspende el grano en el reloj de arena,
Y los enigmas de mi noche oscura
Alumbra con su cirio de alma en pena,
Del sellado cristal, en la clausura.

En el espejo, vi la sombra mía
Negra, sobre los pasos de la muerte,
Y el ánima llorosa que vencía
Con su oración el Sino de mi Suerte.

Aquel amor lejano ahora vestido
De niebla sideral, su ardiente Idea
Abre como un arcángel, y el sentido
Inmortal de la vida, en mi alma atea,
Tiembla en un zodiaco, sollozante
Con sollozo de luz. Y su reflejo
Circunda con un halo al nigromante Espejo.

Veamos seguidamente la antepenúltima de las poesías de este libro titulado «La trae una paloma», clave VII, un soneto en el que rehace totalmente su segundo cuarteto dándole una forma más trascendente, especialmente en sus dos últimos versos.

Así en 1920:

Espina del dolor, redime al limo,
Purifica este logos de pecado
Donde el enigma de las formas rimo
Con la divina forma del Amado.

Y rehecho así en 1930:

Por tu gracia de lágrimas el limo
De mi forma será vaso sagrado
Verbo de luz la cárcel donde gimo
Con la sierpe del tiempo encadenado.

Y por último, anotemos el cambio de situación anímica del Valle-Inclán de 1930, una década solamente después de escritos y corregidos estos versos:

1920	1930
¡Adiós desengaños!	¡Adiós ilusiones!
¡Adiós ilusiones!	Ya logran mis años
Ya logran mis años	Las quietas razones
Las quietas razones.	De los desengaños.

Y así llegamos al final de *El pasajero,* libro donde su autor nos deja, entre la hojarasca modernista, más jirones de su alma a través de cuyas continuas correcciones hallamos sin duda su mejor y más elocuente desviación trágica del final de su vida,

como aquellos versos últimos del libro, en los que Valle-Inclán nos dejó el mejor ejemplo moral y senequista de su vida:

Quiero una casa edificiar
Como el sentido de mi vida...
Quiero en piedra mi alma dejar
Erigida.

versos de su «Karma» que en 1930 al releerlos los halló intocables, porque seguían configurando la misma idea con que hacía diez años habían definido su vida.

El pasajero es sin duda su libro más modernista, pero también más confesional y triste de Don Ramón.

La pipa de Kif

Este libro fue publicado el segundo en orden cronológico, 1919, pero al compilarlo en 1930 pasa al tercero y último lugar. Circunstancia que como dijimos antes hay que considerar y respetar y alguna razón debió tener Valle para hacerlo así, sin descartar, que ateniéndonos a su texto y contenido está más cercano a su última época ya definida con el descubrimiento y la burla del esperpento. Si *El pasajero* está lleno de intimidades líricas, cercanas a *La lámpara maravillosa,* este libro, *La pipa de Kif,* representa en su obra poética la tercera y última etapa, premonitoria del hallazgo del esperpento como visión radical de su obra posterior, visión nueva que exigía un abandono definitivo de su obra anterior, cuyo ciclo lógicamente cierra *El pasajero;* y así vemos cómo Valle-Inclán nos informa de su nueva visión burlona de la realidad dándonos la clave en estos versos:

Mis sentidos tornan a ser infantiles
Tiene el mundo una gracia infantil...
Voluta de humo, vagula cimera,
Tú eres en mi frente la última ilusión
De aquella celeste azul Primavera
Que movió la rosa de mi corazón.

Así parece Valle-Inclán despedirse de su inmediato pasado, después de haber descubierto una nueva faceta que le hace ver el mundo con una inesperada gracia infantil, como un animado tablado de marionetas, como un perpetuo Carnaval, lleno de nuevas aristas y sarcasmos, para que en conjunto den una imagen exacta de la realidad hiriente del tráfago español, como fondo y preocupación única y última de su obra. Y ese mundo, esa sociedad que tan airadamente le dio la espalda, va a ser el mundo de fantoches y muñecos reflejados en el espejo cóncavo, no del Callejón del Gato madrileño, sino en el espejo cóncavo de su propia retina; y ésto es lo que va a poetizar Don Ramón en este nuevo libro que es el pórtico y el anticipo genial de su obra última y por eso cuando lo relee en 1930 apenas lo retoca hallándolo intocable. En él se inicia la nueva visión cosmogónica de la sociedad española, vista desde la calle madrileña. Ya nos lo dice él en estos versos que nos anticipan el carácter de la obra:

Por la divina primavera
Me ha venido la ventolera
De hacer versos funambulescos
—Un purista diría grotescos—

nueva visión de la realidad con aires de locura:

¡Pálida flor de la locura
Con nombres de literatura!

y quizás en este pareado pudiera condensarse su futuro quehacer, partiendo de una burla total hacia el pasado, y dando una nueva y original visión de la realidad transformada en lo más loco y paradógico de una sociedad.

Decíamos antes que *La pipa de Kif* iba a pasar por la censura de su autor casi íntegra a la obra completa. Su largo poema «El jaque de Medinica» pasa a sus poesías definitivas con las sola supresión de esta cuarteta:

Tiene el Jaque de Medinica
En la frente un rojo tachón
Atenta la oreja, predica
Su dedo en los labios: ¡Chitón!

Supresión en la que hallamos un punto de interés, ya que el «rojo tachón» suprimido ahora por Valle-Inclán, tiene un par de antecedentes nada menos que en la poesía de Antonio Machado:

... Y en la frente del viejo de hosco ceño
como un tachón sombrío
—tal el golpe de un hacha sobre un leño— [2]

imagen reiterada en otra de sus poesías, con similares palabras:

Tiene el padre entre las cejas
un ceño que le aborrasca
el rostro, un tachón sombrío
como la huella de un hacha.

Pero no era esa la única depuración de Valle-Inclán en *La pipa de Kif*, en efecto en «El circo de lona», puro esperpento callejero, también la mano censora del autor eliminó estos ocho versos del canto II:

Y el pelado cuello
Estira el camello
Con largo resuello
Que termina en U.
Lo enarca y lo apura
Lo exprime y lo augura,
Toda la figura
Es un Gurugú.

y estos cuatro del canto III:

[2] *«Campos de Soria» V, en* Campos de Castilla, *M. Machado, 1912, p. 58.*
[3] *«La tierra de Alvargonzález» II, p. 82, edic. cit.*

Y las falsas pantorrillas,
Dando gritos de falsete,
Se tuercen en las canillas
Bajo un siete.

Pero el Valle-Inclán que hacia 1920 había abandonado el verso, habría de publicar uno de sus mejores poemas después de 1930, cerradas ya sus «Claves líricas» y por tanto no incorporadas a su libro. Recordemos entre algún otro, su trágico «Requiem», cuyo texto recoge en esencia la luctuosa situación del autor en sus últimos años, y que no iba a mejorar hasta su adiós definitivo, la víspera de Reyes del año 1936. Veamos completo este hermoso poema, incomprensiblemente no incorporado a sus *Claves líricas* en ninguna de las ediciones posteriores:

I
¡Voy caminando entre escombros!
La alforja del infortunio
agobia mis viejos hombros.

II
Halo de trémula albura.
Un aceite de difuntos
alumbra mi noche oscura.

III
En mi soledad nocturna
arrastro como alma en pena
mi cadena taciturna.

IV
Voy en la noche de lutos:
la boca, muda a la queja;
los ojos, al llanto enjutos.

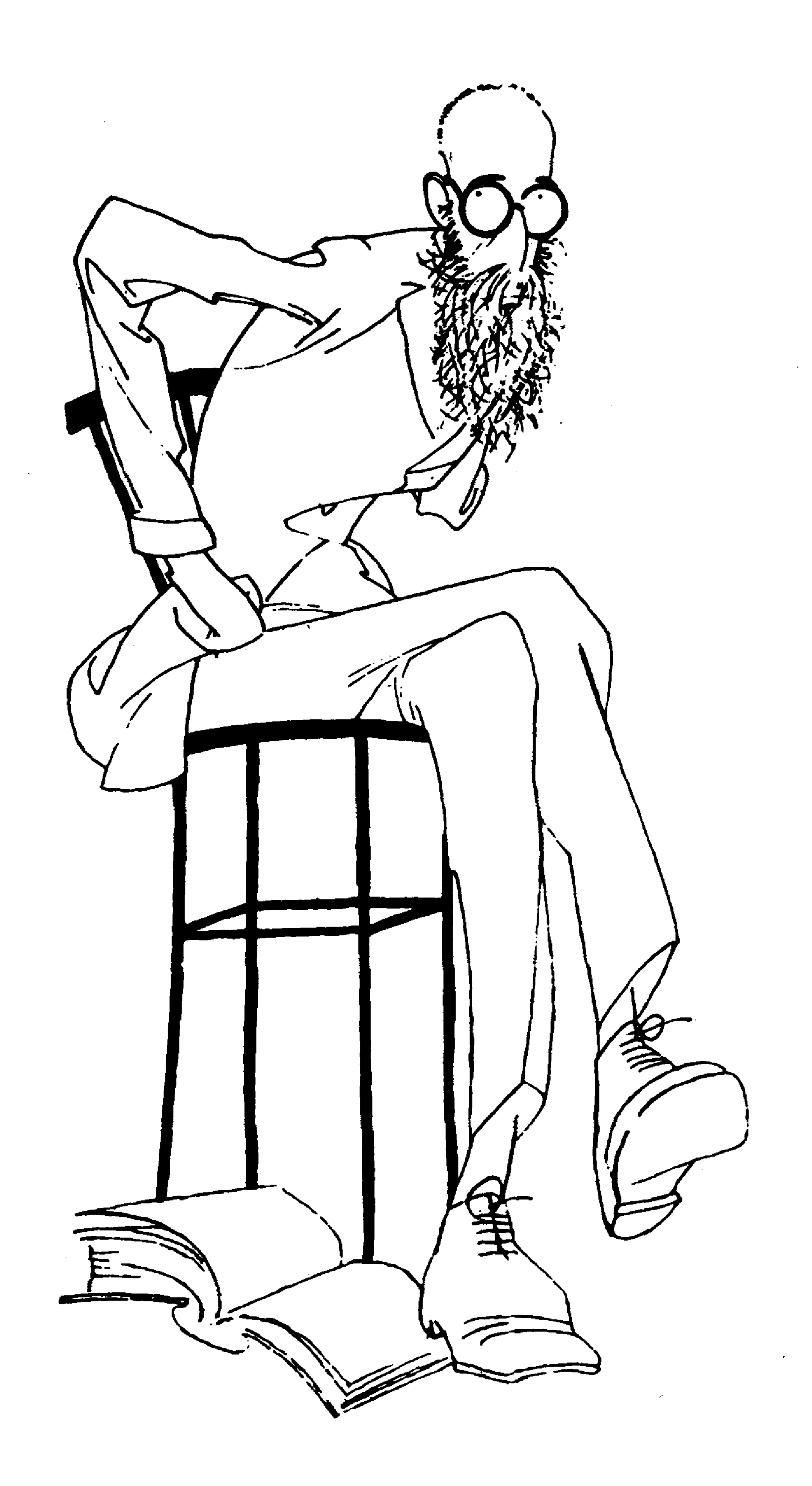
V
Soplo de luz afligida.
Bajo el arco de la muerte
tiembla el odio de mi vida.

VI
¡Muerte bienaventurada,
toda mis esperanza cifro
en llegar a tu posada! [4]

Versos estos que habría que restituir a su lugar, escritos junto a su escatológico «Testamento» de esas mismas fechas, escritos cuando estando Don Ramón enfermo, un periodista ofreció a la portera de la casas donde vivía cinco duros por la primicia de la noticia de su muerte, macabra situación entre otras que le ofreció hasta el final su vida, pero cuyo último gesto sería una víspera de Reyes cuando definitivamente finalizó su vida con otra desgraciada y lamentable pirueta trágica y grotesca ofrecida por esa sociedad cuya incomprensión mutua alcanzó tan lamentables tintes.

Angel Martínez Blasco

[4] Publicado en «Blanco y Negro», enmarcada por una fotografía de Rodríguez, en el n.º 2.159 del 30 de octubre de 1932.



Sobre la estructura de *Tirano Banderas*

1. Es la idea generalmente aceptada que la bibliografía crítica sobre Valle-Inclán no es escasa, si bien sólo en las últimas décadas el autor ha concitado atención preferente y, por ende, el interés por su obra se ha incrementado con rapidez.

Esta aseveración permite señalar que fue preterido con respecto a los autores de su generación y que para ello se sumaron un cúmulo de causas de índole varia.

La preterición, cualesquiera que fuesen las razones, no es justa porque, si bien domésticamente el gallego no sirve como paradigma para explicaciones generacionales, por lo mismo, es quien muestra una intención más universal, quien posee mayor hálito como escritor trascendente. Que ello lo prueba su apoyo sobre soportes estéticos coherentes, modernistas al comienzo, paulatinamente personales hasta arribar al esperpento.

Podrían esgrimirse múltiples razones que dieran cuenta cabal de la espectral situación de la obra valleinclanesca, con todo se me antoja que un factor decisivo sobre la extrañeza que ha provocado es su complejidad intrínseca, el riguroso trabajo de creación que siempre incorpora.

El redescubrimiento de Valle-Inclán ha tomado senderos diversos. Se han sucedido estudios sobre su vida y su obra, buceos sobre su compromiso ideológico, muy estimables trabajos netamente estilísticos, examen de aspectos concretos.

Dos son, sin embargo, las líneas que enhebran los accesos más evidentes. Por un lado, el estudio de su evolución tanto personal como literaria, lo que permite indagar su progresivo compromiso histórico y su constante madurez estética y a la par contrastarlo con los autores cogeneracionales. Por otro, un buen número de estudiosos que sustantivan la creación de un subgénero personal: el esperpento. Esta última actitud la ha explicado así Baquero Goyanes: «Ciñéndonos ya al alcance que el término "valleinclanesco" pueda tener para la mayoría de los usuarios, no parece demasiado atrevido sugerir que, las más de las veces, se emplea como equivalente de lo esperpéntico»[1].

Dentro de esta acepción de lo valleinclanesco se ha prestado especial atención a su obra teatral por sobre su narrativa. Es sintomático que un libro de indudable validez como el de Speratti-Piñero[2] no haya dado paso después de veinticinco años

[1] *M. Baquero Goyanes, «Valle-Inclán y lo valleinclanesco»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 199-200, 1966, p. 36.*

[2] La elaboración artística en «Tirano Banderas». *México. El Colegio de México, 1957.*

a trabajos complementarios y no lo es menos que sólo dos estudios de conjunto hayan propuesto explicaciones sobre *El ruedo ibérico*[3].

No sucede lo mismo con su obra narrativa inicial.

Esta introducción tiene como fin mostrar una laguna evidente y a bosquejar mínimamente que la complejidad valleinclanesca necesita de más cuidada atención en tantos aspectos no necesariamente esperpénticos.

2. Convengo con R. Gullón que «En la literatura de lengua española tal vez no hay otra novela construida con tanto rigor y tanto arte, y confío que no hará falta mostrar que los términos rigor y arte, lejos de ser incompatibles, se completan»[4].

Me propongo allegar datos para que el aserto, al menos en una parcela determinada, sirva de justificación a tal afirmación.

Que el afán constructivo es deseo del novelista, lo prueba el documentado estudio de Speratti-Piñero tras comparar las variantes que la novela incluye con relación a los textos publicados previamente. No parece banal por ello seguir el hilo de la composición como motivo de estudio en *Tirano Banderas*. Queda por comprobar si el deseo autorial y la consecución textual se unimisman y por qué.

O. Belic, con reticencias por su lejanía de los centros del hispanismo, señala algunas de las claves estructurales conformadores de la urdimbre básica de la novela[5]. En su estudio las denomina principios constructivos y aísla tres: los números mágicos (tres y siete, de preferencia), la simetría y el contraste.

Aceptando, si bien provisionalmente, las aportaciones de Belic, partiré de ellas para ofrecer otra interpretación de la novela que juzgo más acorde con su estructura e intención última.

El investigador eslavo reseña la existencia de los números mágicos tres y siete, ya que así se disponen las partes y libros de la novela. El conjunto posee siete partes, cada una compuesta por tres libros —salvo la cuarta que cuenta con siete—. Estos veinticinco libros, más el prólogo y el epílogo, totalizan veintisiete, que a la sazón es el producto de multiplicar tres por tres por tres. Añade como prueba justificatoria las apariciones de cada personaje, tres o siete veces, y otros elementos donde esta disposición numérica se presentan nítidamente. La razón última para adjetivarlos como mágicos la encuentra en la existencia de otros componentes también mágicos en el cuerpo del texto.

Es de Belic esta afirmación: «Los principios usados en *Tirano Banderas,* cada uno separadamente y los tres juntos, son, precisamente, manifestaciones de un alto grado de elaboración artística, cuadrando perfectamente con la orientación general y permanente del escritor gallego». (...) «La aplicación de los tres principios estudiados supone una virtuosidad artística poco común» (op. cit. pp. 206-207). Si damos

[3] *Me refiero a J.M. García de la Torre* Análisis temático de «El ruedo ibérico». *Madrid. Gredos, 1972. Y a L. Schiavo* Historia y novela en Valle-Inclán. *Madrid. Edit. Castalia, 1980.*

[4] *R. Gullón «Técnicas de Galdós»,* Papeles de Son Armadans, *tomo XLIII, n.º CXXVII, oct., 1966, p. 23.*

[5] *O. Belic «La estructura narrativa de* Tirano Banderas», en Análisis de textos hispanos. *Madrid. Edit. Prensa Española, 1977.*

por cierto —y lo es— este juicio, hemos de convenir de inmediato que la magia es un concepto mal avenido con la precisión, aceptable sólo si carecemos de explicaciones más ajustadas. Además, no deja de ser una conjetura epidérmica, emanada de la configuración externa de la novela.

Siempre según Belic, los otros principios constructivos son la simetría y el contraste. Supuesta la existencia de ese eje central, cada una de las partes se ordena simétricamente con respecto a él, de tal forma que se corresponden entre sí las partes primera y séptima —incluso los libros respectivos—, la segunda con la sexta y la tercera con la quinta.

Es aceptable la simetría formal, pero, y salvo el caso dudoso de las partes primera y séptima, lo que existe es un relación de signo diferente entre partes y libros. De todos modos, la sagacidad de Belic es notable. Ahora bien, aceptando que una novela no puede ser un mecanismo de relojería sin fisuras, tampoco es necesario forzar el análisis.

El comentario sobre la significación del contraste tendrá mejor acogida en las reflexiones finales, dando por supuesto que ocupa lugar privilegiado en el texto.

Después de este exordio y si se acepta la perfección textual, se perfilan una serie de interrogantes: ¿porqué la elección de los números tres y siete como base de la organización narrativa?, ¿qué función cumple la parte cuarta como eje del conjunto?

3. Para resolver tales preguntas he de dar un rodeo, dirigiendo el escalpelo en otra dirección.

Del cotejo del prólogo con el libro inicial, sabemos que en la obra se producirá el enfrentamiento entre dos grupos de personajes. La situación se irá perfilando paulatinamente. El pueblo anónimo, la oposición legal —Roque Cepeda, Sánchez Ocaña— y Filomeno Cuevas con sus peonadas se alinearán frente a Tirano Banderas, sus servidores —militares y ministros— y los integrantes de la Colonia Española.

No es descabellado colegir que el número dos adecuaría mejor la organización de la novela a lo que se cuenta explícitamente. Es cierto que así *Tirano Banderas* se trocaría en otra obra, pero no lo es menos que por determinadas razones el tres y el siete anudan el todo. Por una parte, una disposición dual rubricaría mejor el contraste, aunque la simetría se resentiría gravemente.

No prodiga la novela española el enfrentamiento colectivo como esqueleto de configuración narrativa. Sólo a partir de la generación del 98 ofrece cierto interés, pero soslayando la crítica directa, primando al individuo y presentando —no valorando—, datos todos ellos aplicables a la novela barojiana. La aplicación narrativa será bastante posterior[6], de preferencia casi exclusiva en la posguerra española[7]

[6] *Vid, el capítulo que E.G. de Nora dedica a la novela social de preguerra en* La novela española contemporánea. *Madrid. Edit. Gredos, 1968, t. II, segunda edición.*

[7] *Dos autores han tratado el tema de forma sustantiva. P. Gil Casado* La novela social española *(1942-1968). Barcelona. Edit. Seix-Barral, 1968 y S. Sanz Villanueva* Historia de la novela social española (1942-1975). *Madrid. Edit. Alhambra, 1980, 2 vol.*

Suscitado un enfrentamiento dual, sólo caben dos posibilidades teóricas de resolución, o se mantiene la situación de comienzo o se invierte.

Una información contenida en el libro primero —primera parte— de *Tirano Banderas* aporta indicios sobre el final previsible. Sabemos entonces que el General Santos Banderas acaba de reprimir una sublevación en Zamalpoa. El hecho es relevante para conocer la relación de fuerzas. Que el propio General haya acudido personalmente a sofocar la rebelión, apunta ineludiblemente a que los cimientos más profundos están amenazados, por tanto, la fuerza de la oposición no es desdeñable. Del fusilamiento —eliminación física— se infiere la misma conclusión. Además, la supresión es colectiva y no individual, con lo que se acentúa el inestable equilibrio que pretendo mostrar. Personalización, muerte y supresión colectiva son los tres factores que lógicamente nos hacen prever un enfrentamiento total en el que la inversión es posible. El prólogo estratégicamente situado cumple la función de anticipar la confrontación, pero no su signo, porque el propio General de la Gándara duda del éxito final de la empresa encabezada por Filomeno Cuevas.

El dinamismo de *Tirano Banderas* quedará realzado cotejándole con obras que, bajo premisas paralelas, se resuelven de forma harto diferentes.

Central eléctrica, La mina, Señas de identidad, Cinco horas con Mario, novelas todas donde se atisba el enfrentamiento de grupos, cuentan con factores que anticipan la pervivencia de la situación inicial. En todas ellas falta la personalización de la cúspide —quienes defienden el grupo en el poder actúan vicariamente—, la privación de la vida se sustituye por la de la libertad —cárcel— y nunca se apela a la liquidación total. Dedúzcase, por ende, que son posibles erosiones, pero no mutaciones.

Para que la inversión acontezca, se necesita una inestabilidad primera y factores que sean susceptibles de provocar la inclinación hacia un lado u otro. Podemos aproximarnos a la determinación de los elementos y a señalar su influencia. Si un grupo se fortalece incorporando nuevos miembros, el otro se debilita al quebrarse la proporción. Lo mismo sucedería si surgiera algún tipo de pérdida. Pero importancia decisiva tendría el trasvase de personajes de un lado a otro, porque conllevaría el doble efecto de pérdida e incorporación al enemigo.

Si se acepta lo antedicho —y tras afirmar que de todo ello hay constancia en la novela de Valle-Inclán—, es necesario adjudicar una buena dosis de sabiduría narrativa al autor gallego.

Ejemplo de actualización, de incorporación o ganancia de personajes, lo tenemos en Zacarías el Cruzado. El personaje aparece como un indio más en Santa Fe de Tierra Firme, sin una actitud de rechazo explícitamente manifiesta hacia Santos Banderas. La trágica muerte de su hijo le incita a tomar venganza tras lo cual se incorpora a la insurrección que prepara Filomeno Cuevas. Pero su función narrativa va más allá de la mera activación. En el curso de acontecimientos que se desata, ahora al empeñista Quintín Pereda —miembro de la Colonia Española— como causante directo del arresto de su mujer y de la indefensión de su hijo. El episodio es de singu-

lar interés, porque es la primera ocasión en que un insurrecto vence y elimina a un partidario del Tirano. Se constituye así en el primer atisbo de inversión de la situación. Para un lector avezado el hecho anticipa el posible final de la novela. Se da al mismo tiempo la pérdida de un valedor y la actualización de un enemigo.

Recordaré que esta muerte se produce en la cuarta parte, en el eje de la novela.

Como ya anticipé el doble efecto puede darse en el mismo personaje. El Tirano, tras la información de Doña Lupita, decide arrestar a su compadre, el Coronel Domiciano de la Gándara, y provoca su fuga al campo insurrecto. La pérdida, como hecho narrativo, comporta un privilegio excepcional, ya que debilita las filas del General Banderas, pero al mismo tiempo fortalece la de sus enemigos contando con su experiencia militar.

Vuelvo a recordar que la fuga del Coronel de la Gándara se narra también en la cuarta parte del libro.

En el libro tercero de la cuarta parte, Filomeno Cuevas narra a su mujer la detención de Roque Cepeda (parte segunda) y la decisión que ha tomado de sublevarse con sus peonadas. Acontecimiento capital para la novela, porque a la postre será el ranchero el artífice de la caída del Tirano. Otra actualización de personajes y también, otra vez, en el eje de la novela.

Al final de esta parte central —libro séptimo— coinciden Filomeno Cuevas, el Coronel de la Gándara y Zacarías el Cruzado que acaba de huir tras la muerte de Quintín Pereda.

Llegados aquí, retomo la disquisición hecha líneas arriba en torno al enfrentamiento dual. Me parece obvio afirmar que la novela como tal, aun manteniendo como telón de fondo la presencia de dos grupos en lucha, se orienta a contar un fragmento excepcional en la vida de Tirano Banderas. Aportaré dos argumentos más que me parecen suficientes. El primero de ellos es puramente cuantitativo, Santos Banderas se convierte en referencia constante de todo lo acaecido, aunque su presencia física no sea continuada. Por otro lado, el título sólo puede entroncarse dentro del conjunto si admitimos que esta era la intención expresa del autor.

Contamos con datos sobrados para colegir que este corte vital está signado por una serie de momentos claves. El primero es su aparente fortalecimiento tras los sucesos de Zamalpoa, y digo aparente porque me sitúo en la perspectiva del prólogo, pero para el Tirano esta solidez es real —también para los lectores sin esa anticipación temporal—. El proceso de solidez continuará con el encarcelamiento de la oposición (segunda parte).

Ahora bien, existe un segundo momento, precisamente narrado en el libro cuarto —eje del todo—. Ahí conocemos la decisión de Filomeno Cuevas, el cambio del Coronel de la Gándara e, insisto, por primera vez una derrota con la muerte de Quintín Pereda.

No es casual, como aduje, que al final de esta parte los tres personajes aparezcan juntos.

Si mi interpretación es válida, este segundo momento es el de la inflexión. Las fuerzas que pueden ocasionarle más daño se unen contra el Tirano.

El tercer momento es la caída final, también progresivamente narrado, y no me refiero sólo a la paulatina deserción final de las huestes de Santos Banderas en el momento de la verdad, sino a otro episodio que comentaré enseguida.

Podría pensarse, dentro del esquema simétrico de la novela, que la huida del Coronel de la Gándara está compensada por la neutralidad del Embajador de España, en principio dispuesto a condenar los fusilamientos de Zamalpoa. Más aún si consideramos que uno y otro episodios se sitúan a ambos lados de la parte central. Pero la interpretación es ficticia. Concurren una serie de circunstancias especiales en el Barón de Benicarlés que así lo indican.

El apoyo implícito que supone acallar los deseos originales de Don Cristino se debe a la amenaza de hacer públicas sus relaciones homosexuales con Currito Mi Alma.

Intentaré mostrar cómo este pretendido triunfo se torna en algo fuertemente degradatorio.

De por sí el amor anormal del Barón comporta una determinada catadura personal inequívoca. Hasta donde se nos alcanza no es frecuente que la novela española haya hecho uso frecuente del homosexualismo como rasgo caracterizador del personaje. Sin embargo, un atisbo lo encontramos en Mateo Alemán, Guzmanillo se hace eco de las insidias que la gente ha vertido sobre su padre a este respecto[8]. Por lo mismo, y puesto que la intención degradatoria es evidente, Valle-Inclán explora cualquier medio, por inusitado que sea, para lograrla.

A lo largo de toda la novela española se ha ido perfilando una sensibilidad especial sobre amantes de edades muy alejadas, de tal modo que normalmente se encuentran abocadas al fracaso, que lo es preferentemente para el mayor. Recordemos que en Cervantes la crítica de los amores entre el viejo y la joven es reiterada. En *La Galatea* censura acremente el amor del anciano Arsindo por Maurisa[9], en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda,* el de Policarpo por Auristela, que ocupa casi todo el capítulo segundo del libro[10]. En toda la novela posterior, la idea se mantiene. Fernán Caballero examina el fracaso de Stein con Marisalada *(La gaviota),* Valera contrapone el éxito del hijo frente a los deseos del padre *(Pepita Jiménez),* Galdós estudia la situación con Francisco Bringas y Rosalía Pipaón *(La de Bringas),* Valle-Inclán vuelve sobre ello con Concha y su marido *(Sonata de otoño).*

Al amor anormal se suma ahora este segundo rasgo, a los que habría que añadir aún un tercero: la diferente posición social que los componentes de la pareja tienen.

[8] *Mateo Alemán* Guzmán de Alfarache *I. Madrid. Edit. Cátedra, 1979. Edición de Benito Brancaforte, p. 117 y ss.*

[9] *M. de Cervantes* La Galatea *II. Madrid. Clás. Castellanos, 1968. Edición de J.B. Avalle Arce, p. 155.*

[10] *M. de Cervantes* Los trabajos de Persiles y Sigismunda. *Madrid. Edit. Castalia, 1969. Edición de J.B. Avalle Arce.*

De todo ello se concluye que el Tirano ha neutralizado —y puesto que se le enfrentaba, ha sumado— un componente negativo.

Este episodio sucede después de la parte cuarta, con lo que nos vemos impedidos a concluir que la caída está perfectamente matizada hasta su final.

Tres son los momentos que de la vida del Tirano se nos ofrecen, situados además estratégicamente, al comienzo, en la parte central del libro y al final del mismo. La simetría es algo más que formal vistas las cosas así. Y ahora con la concepción geométrica de distancia y armonía con respecto a un punto que sirve de referencia.

Podemos colegir ahora que el número tres está elegido por exigencias inherentes a la obra y no por ambiguas razones mágicas como interpretaba Belic.

Corroboramos así la perfección narrativa a la que aludía R. Gullón y que el propio Belic admitía.

Nos queda todavía por resolver la presencia del siete como segundo número básico. Hay que adelantar ya que la presencia del siete viene impuesta por el tres. Sólo el siete admite dentro de una organización simétrica, tres partes antecedentes y tres consecuentes. Obsérvese que el cinco, por ejemplo, no sería válido, como tampoco lo sería el nueve. Por tanto, para mantener una organización narrativa cuya base sea el tres y la simetría, se impone el número siete.

Con esta interpretación creo ofrecer respuestas satisfactorias a los interrogantes formulados al comienzo. Los números básicos tienen su razón de ser estrictamente textual. La simetría lo es sobre el personaje central fundamentalmente. Es obvia la existencia del contraste por cuanto la vida del personaje central cuenta con dos polos extremos.

A partir de aquí el engranaje de los demás ingredientes textuales es fluido. Muchos de ellos son explicados con sutileza por el propio Belic.

Comentaré con todo la disposición de los tres libros de la primera parte para mostrar hasta donde alcanza la perfección arquitectónica en torno al tres y a la simetría. No oculto que el fenómeno no se da con tanta claridad en el resto de la obra, pero explicar por qué me llevaría demasiado lejos en el trabajo.

Comienza el libro primero con una presentación de Santa Fe de Tierra Firme I, II, [11], sigue la presentación del Tirano III, luego un movimiento de soldados en escena IV, los fragmentos V y VI se dedican a la recepción de la Colonia Española, el movimiento de salida de Don Celes se narra en VII y VIII vuelve a la presentación estática del Tirano.

La organización del libro segundo es semejante. En I se presenta el lugar donde se alberga la Embajada española, II describe la entrada de Don Celes, III cuenta la entrevista entre el comerciante y el Barón de Benicarlés, IV da cuenta de la salida del emisario y V nos presenta la Calzada de la Virreina, calle de la Embajada.

En el libro tercero, la pureza de la disposición se quiebra mínimamente, porque

[11] *Los números romanos indican la fragmentación que a cada libro ha impuesto el propio autor.*

aquí el movimiento antecede a la descripción del lugar I, II, sin embargo, III y IV mantienen el esquema de escena dialogada dentro de un espacio, V señala la salida del Tirano y VI su contemplación de la estrellas.

La conclusión se torna evidente. Los tres libros se ordenan así: espacio descrito, movimiento de entrada, espacio de reunión, movimiento de salida y descripción espacial. Por tanto, la simetría es perfecta, el marco lo constituyen los lugares descritos y en medio un balanceo de este signo: movimiento de entrada-núcleo de reunión-movimiento de salida.

La exploración de los tres libros nos ofrece aún más datos sugerentes. Es sintomático que en las escenas estáticas se utilice mayoritariamente la descripción como modo de construcción narrativa. La simetría aquí es del tipo descripción-diálogo-descripción.

Pero aún hay más. Los fragmentos enumerados se ordenan según un criterio cuantitativo, los iniciales son más cortos, se van agrandando progresivamente hacia un eje —el dialogado— que es siempre significativamente mayor, para iniciarse desde ahí un proceso inverso y se termina con fragmentos muy pequeños.

Todo ello revela la existencia de la simetría y también de la tripartición siempre omnipresente. Y un hecho colateral de sutil interés, a los núcleos centrales se les concede resalte especial, lo cual viene a entroncar sin duda con el relieve otorgado a la parte cuarta, eje de todo el libro.

Sirva lo antedicho para insistir en la perfección constructiva y no he llegado a expurgar aspectos de menor interés siempre dentro de la línea propuesta.

Detallaré ahora algunos contrastes significativos para completar el panorama expositivo.

No resulta sorprendente —hecho que ya adelanté— que el contraste como principio organizativo tenga amplio acomodo en la novela. El desarrollo general de la obra se convierte en el contraste básico, los dos grupos enfrentados invierten su relación respectiva tomando como referencia el comienzo y final de la obra.

A partir de aquí el principio es reiterado. Sabiamente O. Belic examinó algunos, ahora bien, me demoraré en unos pocos como medio para realzar desde otro ángulo la exquisitez narrativa.

Para toda novela hay que postular que cualquier elemento que la integre debe tener una función determinada, de lo contrario se torna en peso muerto para el conjunto.

En *Tirano Banderas* el principio del contraste sirve para funcionalizar aspectos muy precisos de la narración al dotarlos de un sistema de referencias dual.

La repercusión que en la novela posee la muerte del hijo de Zacarías el Cruzado es amplia y provoca una serie de movimientos continuados. El primero es la actitud del padre que, bajo los principios de protección y defensa, trata de vengarlos. La relación padre-hijo discurre por unos derroteros bien precisos.

Poco antes de su muerte Santos Banderas asesina a su hija para salvarla de la posi-

ble venganza de los rebeldes. Es indudable que la intención última puede ser de bondad, pero es evidente que de forma malentendida.

En ambos casos el papel del padre permite caracterizar de forma contrastada a cada uno de los personajes que he citado.

Comentaré otro contraste significativo. Los animales que a la postre darán muerte al hijo del Cruzado son los cerdos. Aparecerán posteriormente en la novela —fragmento IV, libro quinto de la cuarta parte—, pero esta vez con distinto signo. Filomeno Cuevas ante la amenaza de una leva esconde al Coronel de la Gándara en el chiquero. Si en el primer caso los cerdos provocan un suceso letal, en el segundo sirven de protección al Coronel para ampliar su decurso vital. El contraste se me antoja evidente. Pero ahora a través de un medio diferido que no estrictamente personal, lo cual prueba que para el autor todos y cada uno de los elementos del conjunto contaban como piezas relevantes.

Intentaré probarlo del todo examinando un hecho similar ocurrido en otra novela.

Son los mismos animales los que comen las orejas a Mario, el hermano menor de Pascual, *(La familia de Pascual Duarte).* En esta obra el acontecimiento no comporta un movimiento narrativo ulterior y queda restringido a una amputación anatómica, pero sobre todo no posee correlato posterior que lo ensamble en el todo narrativo.

La comparación posibilita extraer conclusiones sobre la distinta funcionalización novelesca de un mismo motivo, bien se haga de forma simple o compleja.

En mi ánimo no estaba agotar la explicación de la obra valle-inclanesca, sólo indagar su disposición para solventar problemas de construcción general. Con ello pretendo contribuir desde el propio texto a la idea de perfección arquitectónica que no creo pueda ser discutible.

Antonio Alonso



Estructura de *Vísperas septembrinas*

(Primera y única parte de *Baza de espadas*)

La obra literaria de Valle Inclán ha motivado una extensa bibliografía —particularmente en los últimos veinte años— que, sobre todo referida a algunas obras, puede resultar masiva y desbordante. Se descubre en la crítica una marcada preferencia hacia las *Sonatas, Luces de Bohemia,* y últimamente, hacia algún esperpento —*Los cuernos de Don Friolera*—, y hacia las últimas novelas, *Tirano Banderas* y *El ruedo ibérico.* Pero hay todavía una desatención hacia aspectos [1] y obras cuyo estudio es fundamental para tener un dominio profundo y global del arte de este escritor que, precisamente, se caracteriza por la multiplicidad y variedad de rasgos y matices que se descuben a lo largo de su trayectoria literaria.

Uno de estos «olvidos» afecta a *Baza de espadas,* tercera novela —inconclusa— de la trilogía *Los amenes de un reinado,* que inicia *El ruedo ibérico* que, según los proyectos de su autor, iba a ser una serie de tres trilogías. Y, si bien *El ruedo ibérico* en su conjunto —sobre todo las dos primeras novelas, *La corte de los milagros* y *Viva mi dueño*—, cuenta ya con una valiosa y abundante bibliografía, *Baza de espadas* ha quedado relegada del grupo y ha conocido peor fortuna bibliográfica que sus hermanas de trilogía. Y, tal vez, debido a su carácter fragmentario, es la parte de *El ruedo ibérico* a la que se ha dedicado menor atención y, me atrevo a decir, una de las peor estudiadas y menos conocidas de toda la obra de Valla Inclán [2].

Resulta, no obstante, injusto este olvido, dado que *Baza de espadas* presenta ras-

[1] *Entre los valores más importantes que se pueden destacar en la obra de Valle Inclán está el uso que este escritor hace del lenguaje; pero, a la vez, es éste uno de los más olvidados. Siempre se habla de la rica y sugestiva adjetivación, de las brillantes sinestesias, de los fuertes contrastes entre los distintos niveles de lengua que emplea Valle, etc., pero no hay un estudio que trate de estos temas en su conjunto y de un modo total. Este y otros aspectos de la obra de Valle merecen, creo, una mayor atención.*

[2] *Quiero recordar, sin embargo, el artículo de Julián Marías, «Vuelta al ruedo»*, Revista de Occidente, *núm. 44-45, nov.-dic., 1966 donde observa el tono distinto que Valle da a* Baza de espadas, *donde empieza a depurar el esperpento y a eliminar de él lo más obvio; el imprescindible estudio de e. S. Speratti-Piñero* «Las últimas novelas de Valle Inclán» *en* De «Sonata de otoño» al esperpento, *London, Tamesis Books Ltd., 1968, en el que se fija en el uso de la teatralización que contribuye a la caricaturización de situaciones y de personajes; el artículo de Juan J. Gilabert,* «Baza de espadas *y el problema de España», en* Papeles de Son Armadans, *año 15, vol. 58, núm. 173, agosto de 1970; o el más reciente y fundamental, libro de Leda Schiavo,* Historia y novela en Valle Inclán. Para leer «El ruedo ibérico» *donde la autora localiza los relatos publicados con anterioridad, que luego pasan, con importantes variantes, al texto de* Baza de espadas. *O el reciente libro de Linda S. Glaze,* Critical anaylisis of Valle Inclan's Ruedo iberico, *Miami, Ediciones Universal, 1984, que presenta un estudio de cada una de las tres novelas de* El ruedo ibérico.

gos distintivos con respecto a *La corte de los milagros* y *Viva mi dueño,* que permiten observar la evolución del estilo y de la técnica del autor, no ya comparando obras distanciadas temporalmente, sino en el seno mismo de *El ruedo ibérico.*

Por otra parte, y es mi intención demostrarlo aquí, en *Vísperas septembrinas* se descubre una disposición simétrica de sus elementos —conseguida por distintas vías— pudiéndose afirmar la tendencia que muestra Valle, también en esta obra, hacia una estructura concéntrica, pese a su carácter fragmentario. El hecho de que *Vísperas* sea sólo un parte de lo que pudo ser *Baza de espadas*[3] no es un obstáculo para apreciar esta constante de Valle que es la búsqueda de la simetría; por el contrario, favorece esta teoría cuando las simetrías aparecen incluso en una obra fragmentaria[4].

Vísperas septembrinas se compone de cinco capítulos[5] de variada extensión y de escasa acción novelesca, con excepción del tercer capítulo o parte, «Alta mar», que ocupa la parte central, es la más extensa, con gran diferencia sobre las demás, y la única que desarrolla una amplia acción dramática. El resto de las partes se compone de breves cuadros que intentan reflejar la situación de los Generales Unionistas y de los «patriotas españoles» en los preparativos del levantamiento de 1868. Hay en *Vísperas septembrinas* una multiplicidad de acciones y de lugares mayor de lo que aparece en las dos novelas anteriores, *La corte de los milagros* y *Viva mi dueño.*

La primera parte trata de la agitación que se vive en Madrid en esas vísperas de la Revolución, donde los rumores acentúan la inquietud, que queda plasmada en esa frase que cierra el primero y el último capitulillo de esta parte: «¿Qué pasa en

[3] *Apareció en* El Sol, *los días 7-12, 16-19, 22-23, 25-26, 29-30 de junio; 1-3, 6-7, 9-10, 12, 15-17, 19 de julio de 1932. Como ya señalo en la nota anterior, algunos de los episodios que aparecen en esta primera y única parte de* Baza de espadas, Vísperas septembrinas, *ya habían sido publicados antes: «Otra castiza de Samaria. Estampas isabelinas» (La novela de hoy, núm. 392, 15 de sept. de 1929), que pasa a integrar, con importantes variantes y adiciones el tercer libro de* Vísperas, *titulado «Alta mar»; y «Vísperas de la Gloriosa»* (La novela de hoy, *núm. 418, 16 de mayo de 1930) que después formará parte del cuarto libro de* Vísperas septembrinas, *«Tratos púnicos». He tomado estos datos del estudio de Leda Schiavo, citado en la nota anterior, págs. 217-222, al que remito para observar el uso que el autor hace de estos textos.*

[4] *La crítica, en general, o no atiende a la escritura de* Baza de espadas, *o parte del hecho de que, por su carácter fragmentario, no tiene objeto considerar su estructura. Por citar dos extremos cronológicos, quiero fijarme en Jean Franco que estudia la estructura de* La corte *y de* Viva *en relación con el tiempo en «The concept of time in* El ruedo ibérico», Bulletin of Hispanic Studies, *vol. XXXIX, núm. 3, 1962; pero, ni siquiera cita por ningún motivo, la tercera novela de la trilogía. o Harold L. Boudreau, «The circular structure of Vall-Inclan's* Ruedo ibérico», PMLA, *LXXXII, 1967, quien únicamente habla de la existencia de ligeras señales que se dirigen a una estructura circular en* Baza. *Y el estudio de Linda S. Graze,* Op. cit., *donde rechaza la posibilidad de encontrar un esquema circular en la estructura de* Baza, *por su carácter fragmentario aunque considera que tal vez, si Valle hubiera podido continuar la obra, habría seguido la estructura circular (Vid. págs. 160 y ss.).*

[5] *Utilizo la edición de* Baza de espadas, *Madrid, Col. Austral, 1978, 3ª ed. Quiero advertir que a partir de aquí hablaré de* partes, *en lugar de* capítulos *—aunque mejor sería hablar de* libros, *según el contenido de la última nota de este estudio— para evitar la confusión con el término* capitulillo, *o, incluso,* capítulo, *que reservo para los distintos cuadros que componen cada una de las cinco partes que constituyen* Vísperas septembrinas.

Cádiz?»[6]. La segunda parte de *Vísperas* se localiza en Cádiz, con una serie de escenas que plasman la estancia de los generales detenidos en el fuerte de Santa Catalina y las conspiraciones de militares y de civiles. La tercera parte la ocupa el viaje del buque *Omega*, de Gibraltar a Londres, transportando a una serie de personajes, todos ellos con implicaciones políticas. La cuarta parte se desarrolla en Londres y en sus alrededores, donde tienen lugar distintas entrevistas de los revolucionarios españoles con Prim, y del Pretendiente Don Carlos con diversos personajes políticos. La quinta se localiza en Andalucía, Cádiz, Sevilla, Córdoba, a excepción de los pasajes dedicados al General Prim que tienen lugar en Vichy y en Calais. Asistimos en este capítulo al fracaso del primer pronunciamiento a causa de los militares que a última hora no cumplen sus promesas y al inicio de la preparación del próximo. Es ésta la parte menos coherente y presenta notables diferencias con el resto de *Vísperas septembrinas*, como demostraré más adelante.

1.ª Parte: *¿Qué pasa en Cádiz?*

La simetría en la distribución de los capitulillos que componen esta primera parte de *Vísperas septembrinas* está marcada fundamentalmente por el primer capitulillo (I) y por el último (XIII). Los dos terminan con la frase que da título a esta parte, «¿Qué pasa en Cádiz?», que resume, a la vez, la inquietud nacional. Los dos son notablemetne más breves que el resto de los capitulillos, y enlazan coherentemente los contenidos de ambos textos, pudiéndose interpretar el último (XIII) como el resultado del reflejo del primero en el espejo cóncavo. El autor consigue, además, exponer en estos breves cuadros, las diversas repercusiones que los acontecimientos de Cádiz tienen en las distintas clases sociales:

> Fluctuación en los cambios. La Bolsa en baja. Valores en venta. El Marqués de Salamanca sonríe entre el humo del veguero. Un Agente de Bolsa se pega un tiro:
> — ¿Qué pasa en Cádiz?
> (Cap. I, pág. 11).

> El zapatero remendón y el cajista petulante, el marchoso de la garlopa y el terne de las chapas, entre vaso y vaso de morapio, trascendían a timo chulesco la inquietante pregunta de los círculos bursáticos:
> — ¿Qué pasa en Cádiz?
> (Cap. XIII, pág. 27).

El resto de los capitulillos apenas desarrolla una acción, por el contrario, se presentan en cuadros de distinta extensión, aunque siempre breves. Tienen todos un elemento común: la acción se desarrolla en casa del Marqués de Salamanca, «el prócer de las finanzas», y éste es el personaje central que sirve de enlace con los otros

[6] *Enlaza, a su vez, con el breve cuadro que aparece como comienzo y final absolutos de* Viva mi dueño, *es decir, el texto que se presenta como primer capitulillo del primer libro de* Viva, *que se repite en el último capitulillo del último libro, con una sola variante. El texto es el siguiente:*

> *«Chismosos anuncios difundían el mensaje revolucionario por la redondez del Ruedo Ibérico. (...) el periquito gacetillero abre los días con el anuncio de que viene la Niña. ¡Y la Niña, todas las noches quedándose a dormir por las afueras!».*

personajes que van interviniendo, manteniendo a la vez, la conexión con las referencias a la Banca que aparecen en el cap. I y XIII, que desempeñan la función de introductor y epílogo.

Aparentemente parece que, con excepción de los cap. I y XIII, el resto no mantenga otra conexión que la localización común en casa del Marqués de Salamanca. Pero si se analiza detenidamente el texto, es fácil descubrir abundantes elementos coincidentes que obligan a relacionarlos, según la manera a que nos tiene acostumbrados Valle Inclán: una simetría concéntrica, circular, asociando capítulos del principio con otros del final y, así sucesivamente, reservando siempre un núcleo central, a manera de eje que equilibra la distribución del relato. Paso a comentar las distintas asociaciones que se pueden formar en esta primera parte, a excepción de los cap. I y XIII, que ya he comentado.

Cap. II-XIII

En el cap. II se observa la presentación de Asmodeo, el cronista de *La Epoca* que se dirige a ver al Marqués de Salamanca con una intención: «resolvió darle un sablazo al Marqués de Salamanca».

En el XII se distinguen dos partes: en la primera los asistentes a la reunión que tiene lugar en casa del Marqués, «los sesudos carcamales de la disidencia moderada» llevan a cabo otro tipo de sablazo —«hacían oráculos fumándose los habanos del Marqués de Salamanca»—. Esta frase enlaza con la segunda parte de este capitulillo, que se centra en un personaje que ya hemos visto en el cap. II, Asmodeo.

Hay, además, una estrecha vinculación entre los dos textos, conseguida por la presencia en ambos de frases descriptivas de Asmodeo, con las variantes características de Valle Inclán:

> Asmodeo, tras morderse las uñas, resolvió *darle un sablazo* al Marqués de Salamanca. *El brillante cronista floreaba* el junco por la acera...
> (Cap. II, pág. 11).
>
> *El brillante cronista,* entre *un barato de flores retóricas, sacaba filos al sable,* no menos metafórico que la matona de los Generales Unionistas. El brillante cronista cobraba mal en *La Epoca.*
> (Cap. XII, pág. 26).

En la última frase de este texto se nos explica la razón que tiene Asmodeo para «dar el sablazo», situación que se inicia en el cap. II.

Cap. III-XI

En el capitulillo III el Marqués de Salamanca dialoga con Asmodeo, éste le explica que quiere proponerle un «negocio». En el capitulillo XI también aparece un negocio por medio aunque relacionado con otro personaje. El Marqués de Salamanca dialoga con el Marqués de la Habana sobre el puesto que han ofrecido a Adolfito Bonifaz en Ultramar, por sus «servicios» en la alcoba real, puesto con el que el Pollo Real quiere hacer un «negocio».

Cap. IV-X

Ambos capitulillos comienzan con una referencia a la riqueza del Marqués de Salamanca, insistiendo preferentemente en objetos de lujo que éste exhibe en su indumentaria —sin olvidar aludir al humo del veguero que siempre acompaña a este personaje— (cap. IV); y en objetos de lujo que exhibe en su casa, con la misma alusión al «humo de regaladas brevas», (cap. X). En ambos textos los elementos preciosistas contrastan con alguna expresión de claro matiz esperpentizador:

> *El prócer velábase con el humo del veguero,* con un remolino de moscas en disputa sobre la luna de la calva. La pechera de *pedrería, la cadena y los dijes del reloj,* (...)
>
> (Cap. IV, pág. 12).
>
> Comedor de caobas. Aparatosa magnificencia de cristales y argentería: frutas antillanas y flores de Turín: Beatos silencios: efusiones cordiales. Humos de regaladas brevas. El plafón de nubes mitológicas descendía a las copas del champaña con un vuelo de ninfas en el gusto del Segundo Imperio.
>
> (Cap. X, pág. 23).

Todavía hay otro elemento que enlaza ambos capitulillos: en el IV, Asmodeo comenta al Marqués de Salamanca los rumores que corren por Madrid sobre la llegada de «los Espadones de la Unión» a Cádiz. Y en el cap. X, el Marqués lee un telegrama llegado de Cádiz, con el texto en clave que alude a los acontecimientos comentados en el cap. IV.

Cap. V-IX

La acción se centra en dos personajes de personalidades y actitudes tan opuestas como Asmodeo, «el brillante cronista comenzó a moverse con títere de monosabio» —que en este pasaje consigue «dar el sablazo, aunque obteniendo una cantidad de dinero menor de la que pedía— (V); y la pretendida seriedad y tono responsable de «El Señor Cánovas del Castillo peroraba con aspecto ceceo y engalle de la jeta menestral» en «La Biblioteca (que) se solemnizaba de calvas» (X).

Ambos capítulos terminan con un pasaje en estilo directo, en el que destaca el contenido despectivo y coloquial. En el primero de ellos (V), se aproxima al sentido del aparte escénico:

> Asmodeo puso los hombros en las orejas, batiendo la boca con risa de cabra:
> — ¡Ese me venga!
>
> (Cap. V, pág. 14).
>
> El lacayo, que escuchaba tras la puerta, acudió a la cocina con la nueva:
> — Dame un traguete Jorge. Oyendo a ese tío se me ha secado la lengua. Ya puede servirse el almuerzo.
>
> (Cap. 9, pág. 23).

Cap. VI-XIII

En el cap. VI el Marqués de Salamanca recibe al Barón de Bonifaz, con el que

dialoga sobre un tema sentimental: la posible futura boda de Feliche Bonifaz con el Marqués de Bradomín.

En el VIII se repite una situación semejante: el Marqués de Salamanca recibe a Cánovas del Castillo, dialoga con él. En este caso el tema es la situación política española.

Los dos capitulillos terminan con la salida de un personaje (Asmodeo), en el VI, y la entrada de otro personaje (Don Alejandro de Castro) en el VIII.

Cap. VII

Es el capitulillo central. Está construido, fundamentalmente, sobre el diálogo entre el Marqués de Salamanca y el Barón de Bonifaz, situado entre dos hechos simétricos. Al comienzo se alude a la ausencia de un personaje que ha intervenido en el capítulo anterior:

> El Marqués de Salamanca se hizo todo pompa y espuma *cuando se vio a solas* con el Gallo Real:

y al final se anuncia la llegada de un personaje que intervendrá en el cap. siguiente:

> Otra vez el británico lacayo hacía su reverencia al filo del portier:
> — El Señor Cánovas del Castillo. Lo he pasado a la biblioteca.

En el diálogo que se entabla entre el Marqués y Bonifaz, éste comenta que ha perdido el favor de la Reina por influencia de Sor Patrocinio, la Monja de las Llagas, y en compensación le ofrecen un puesto en Ultramar; a la vez informa al Marqués de cómo la Monja es la responsable de los nuevos cargos palatinos, entre los cuales ya no aparece el Marqués de Torre-Mellada.

Creo que este pasaje es importante por varios motivos:

a) En él asistimos al final de la historia amorosa de la Reina Isabel II y el Pollo Real, Adolfito Bonifaz, que hemos ido conociendo a lo largo de *La corte de los milagros* y de *Viva mi dueño.*

b) Con el recuerdo de este episodio, *Baza de espadas* enlaza con sus hermanas de trilogía. El personaje Bonifaz funciona, en este caso, de evocador de una situación y de unos personajes que no aparecerán en *Baza de espadas* y sobre los que descansa el mayor peso de la acción de *La corte de los milagros* y de *Viva mi dueño:* la Reina, Sor Patrocinio y Torre-Mellada.

c) Este capitulillo sirve también de enlace con el cap. inmediatamente anterior y con el siguiente. En el cap. VI se ha tratado de un tema amoroso (Feliche y Bradomín); en el VIII, de un tema político. ¿Qué relación pueden tener ambos temas? Generalmente se considera que el tema erótico, combinado con la religión y con la muerte son temas característicos y constitutivos de las *Sonatas.* Yo quiero insistir en que estos temas [7], lejos de debilitarse o de perder vigencia en las obras poste-

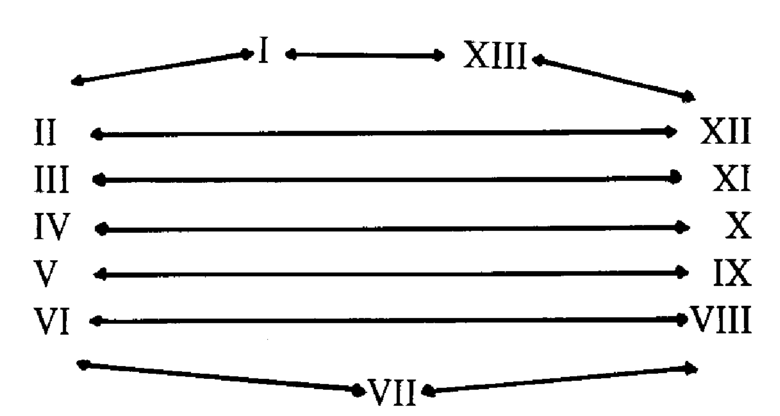
[7] *En un estudio mío de próxima aparición, titulado* Erotismo, religión y muerte en «El ruedo ibérico», *trato, con un abundante material, de estos temas.*

riores, se enriquecen bajo la técnica esperpéntica adquiriendo matices nuevos y llegan a *El ruedo ibérico*, como elementos indispensables a la hora de crear personajes y situaciones, convenientemente elaborados y modificados de acuerdo con la exisgencia de la estética deformante. Aparecen tratados independientemente o —y esto es lo más frecuente— combinados en una estrecha fusión. Aquí nos hallamos ante la relación amor-religión, con una extensión muy frecuente en ambos temas, hacia la política. En todo el ca. VII se puede observar esta asociación. Bonifaz interpreta así el final de su «historia» y las causas de ese final:

> ¡Me lo he jugado todo y todo lo he perdido *por servir a la Reina!*
> Se asombró con rubicunda soflama el Marqués de Salamanca:
> — ¿Es posible?
> — *Me ha despedido con una escena de lágrimas.*
> — Volverá usted a *consolarla.*
> — *Se propone vivir santamente.*
> — ¿Qué candidez!
> — No se puede luchar con Sor Patrocinio. ¡Me he sacrificado estúpidamente por servir los intereses de ustedes, los de la disidencia moderada!
> (Cap. VII, pág. 17).

A lo largo de todo el capítulo se desarrollan estos temas —la ruptura amorosa, con unas connotaciones religiosa en la actitud de la Reina y sobre todo el recuerdo de la influencia de Sor Patrocinio, y las repercusiones políticas que tiene— y enlazan, como ya hemos señalado antes, con el tema amoroso expuesto en el cap. VI, y con el tema político que se desarrolla en el cap. VIII.

Según este comentario sobre la composición de los distintos capitulillos y su distribución, el esquema de «¿Qué pasa en Cádiz?» puede ser el siguiente:



2.ª Parte: *La venta de los enanos*

Consta de doce capitulillos que, igualmente, presentan una estructura simétrica. Como es habitual en Valle Inclán, el primer capitulillo se refleja en el último, adquiriendo, como hemos visto en la primera parte, un valor de introducción y de epílogo respectivamente. Pero aquí el capitulillo primero tiene un significado especial, que acentúa su función introductora, ya que anuncia el contenido de los núcleos temáticos que se desarollan en el resto de los capitulillos. Transcribo, a continuación, el texto, para facilitar el comentario posterior.

El Semáforo de Cádiz anunciaba temporal en el Estrecho. Los Generales Unionistas y su séquito de ayudantes esperan una clara arrestados en el fuerte de Santa Catalina. El *Vulcano* mantiene las calderas encendidas para conducirlos al destierro de las Afortunadas. Los patriotas gaditanos alargan sus catalejos por azoteas y miradores: Crédulos y cándidos, juntan pronósticos revolucionarios al pronóstico del tiempo. La ciudad, blanca y colonial, asomada a la curva de la marina, sonora del rumor del oleaje, estremecida por el viento, que eleva espumas a sus verdes cristaleras, tenía un alocado batir de puertas y ventanas.

Podemos destacar los siguientes elementos:

a) La frase «Crédulos y cándidos, *juntan pronósticos revolucionarios al pronóstico del tiempo*», alude al comienzo de este primer capitulillo —«El Semáforo de Cádiz anunciaba temporal en el Estrecho»— y al final del último capitulillo —«La fábula de luces tropicales anunciaba la revolución en los miradores de Cádiz»— [8].

b) «Los Generales Unionistas y su séquito de ayudantes esperan una clara arrestados en el fuerte de Santa Catalina» hace referencia a los cap. II y III tanto en localización, como en personajes y situación de éstos.

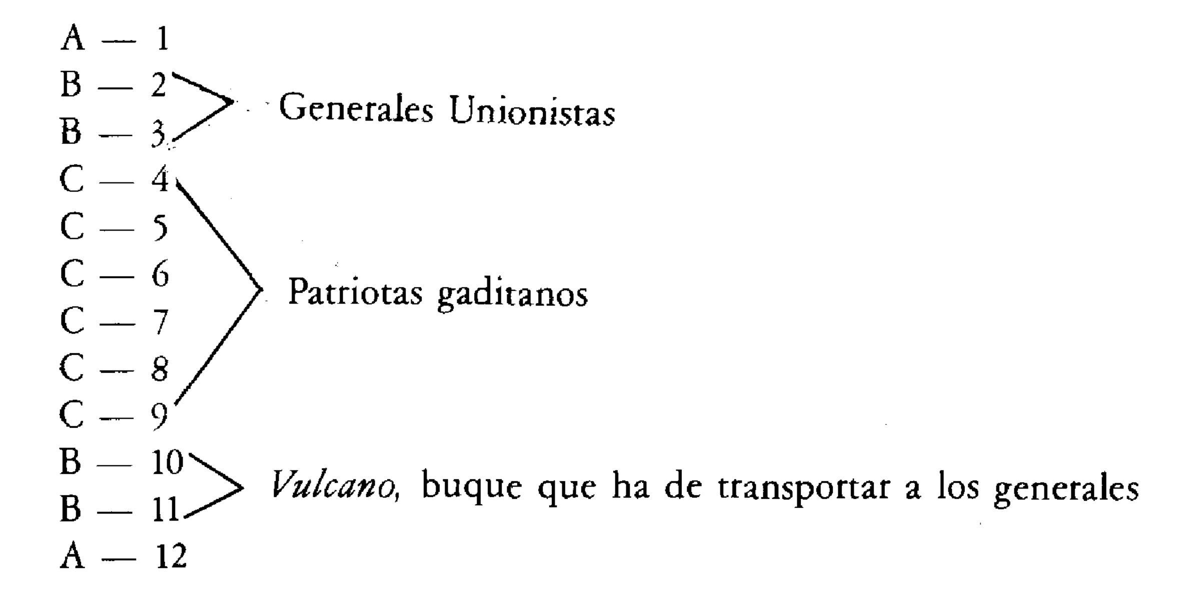
c) «El *Vulcano* mantiene las calderas encendidas para conducirlos al destierro de las Afortunadas» se refiere muy directamente a los cap. X y XI, breves cuadros cuyo elemento central es el *Vulcano.*

d) «Los patriotas gaditanos alargan sus catalejos por azoteas y miradores» resume los cap. IV, V, VI, VII, VIII, IX.

e) «La ciudad, blanca y colonial (...)» anuncia la descripción general de la ciudad de Cádiz, con citas incluso de calles, plazas y establecimientos que aparecen en varios capitulillos.

El esquema de la estructura de este apartado puede ser doble: según el contenido y según la localización de la acción, relacionándose siempre el primer capitulillo con el último.

Según el contenido:



[8] La fábula de luces tropicales *se refiere a «loros y cotorras». En el cap. X de esta misma parte: «loros y cotorras, embadurnados los picos de chocolate, ordenan la maniobra, con voces de zafarrancho: ¡A babor! ¡A estribor! ¡Pum! ¡Pum! ¡Pum!».*

Según la localización, con excepción de los cap. I y XII, los demás se organizan por pares:

A — 1
B — 2 }
B — 3 } Fuerte de Santa Catalina

C — 4 }
C — 5 } Casa de Doña Juanita Custodio

D — 6 }
D — 7 } «Exteriores» en Cádiz: calles y plazas[9]

E — 8 }
E — 9 } «Interiores» en Cádiz: Fonda de la Marina (hospedaje de López de Ayala) y casa del Brigadier Topete

F — 10 }
F — 11 } El *Vulcano*

A — 12

3.ª Parte: *Alta mar*

Es el capítulo más amplio. Se compone de 39 capitulillos y es también el único de *Vísperas septembrinas* que desarrolla una acción novelesca: la salida, del puerto de Gibraltar, del buque *Omega,* el viaje en «alta mar» y la llegada al puerto de Londres. En este viaje marítimo coincide un grupo de revolucionarios españoles con el famoso Bakunin, «Apóstol de la Revolución», acompañado por el español Fermín Salvochea y el misterioso calmuco, al que llaman Boy. El viaje, en «alta mar», permite que estos dos grupos entablen conocimiento entre sí y con otros pasajeros, como son «la Sofi», «Don Teo» e «Indalecio» que, junto con El Pollo de los Brillantes y Doña Baldomerita, forman el total de los personajes que aparecen en este apartado, y que desarrollan dos historias paralelas y perfectamente diferenciadas: los proyectos y teorías revolucionarias de los dos primeros grupos de personajes citados, y los episodios folletinescos y sentimentales de los últimos. Las dos historias se relacionan a través del personaje Fermín Salvochea que tiene una intervención decisiva en ambas y por la finalidad, ignorada por ellos mismos, del viaje de «la Sofi», «Don Teo» y «el Inda» que, igualmente, tiene repercusiones políticas. Estos dos relatos unidos presentan una acción novelesca coherente, pudiéndose distinguir un planteamien-

[9] *Sólo al final del cap. VII, la acción se desarrolla en un interior: un almacén donde se reúnen los revolucionarios.*

to, un nudo y un desenlace, con unos personajes perfectamente creados, por lo que muy bien podía tener autonomía con respecto al resto de *Vísperas septembrinas* y ser un relato independiente. Pero Valle lo engarza en el resto del libro, colocándolo en el centro de las cinco partes que lo constituyen.

Los 39 capitulillos se organizan simétricamente, teniendo como núcleo central el capitulillo 20 que es, además, el que señala el final de una serie de acontecimientos, los que se refieren al episodio en torno al triángulo: «la Sofi», Fermín Salvochea y «el Inda».

«La Sofi» sufre un ataque epiléptico y, a partir de aquí, las relaciones entre ésta y Fermín se basan en la compasión que éste siente hacia ella. A la vez se inicia otra serie de incidentes, que se desarrollan en los capitulillos posteriores, como la relación entre El Pollo de los Brillantes y doña Baldomera, cuya presentación tiene lugar en este capitulillo XX de una manera todavía anónima: «Una señora con papillotes y peinador de lazos»; la misma doña Baldomera inicia otra relación, basada también en la compasión, con Indalecio, estableciendo así un paralelismo, aunque contrapuesto, con la pareja formada por Fermín Salvochea y la Sofi. A partir del cap. XX se observa también un cambio en Bakunin: su intervención se hace más intensa.

El resto de los capitulillos se relacionan, manteniendo un orden simétrico de correspondencia entre los primeros capítulos con los últimos, y así sucesivamente. Las relaciones pueden surgir por coincidencias de contenido, de forma, de localización, o, también, por contraste.

Por el elevado número de capitulillos que forman esta parte, resulta difícil hacer un esquema que explique gráficamente los grupos formados por las distintas asociaciones, pero sí comentaré dichos grupos.

Capítulos I, II, III-XXXVII, XXXVIII, XXIX

En los tres primeros el barco no ha zarpado todavía del puerto de Cádiz, pero los pasajeros ya están embarcados; en los tres últimos, el barco se encuentra ya en el puerto de Londres, pero los pasajeros no han desembarcado. Además, encontramos otros elementos comunes:

a) Entre los cap. I y XXXIX se da una coincidencia pequeña, pero muy significativa:

> Embarcaron una tarde de bochorno, aburrida en la lectura de la Biblia. Tarde dominical, con la quietud y el cromatismo de una *estampa litográfica:* azoteas, mástiles y banderas, gorretes colorados, reductos y cañones, geometría castrense.
>
> (Cap. I, pág. 55)
>
> El pasaje se corría sobre la borda de estribor, por donde embarcaba la policía con los tres hombres esposados y la desesperada, que grita y saca las uñas entre los agentes. Protestaban románticos, desde el batalón, los revolucionarios españoles, en grupo de girondinos. *Las viejas litografías han perpetuado estos gestos* (...)
>
> (Cap. XXXIX, pág. 156).

En ambos fragmentos hay una referencia a *litografía*, que recoge en el primero

la quietud de un paisaje urbano, y en el segundo el apasionamiento de una escena digna del mejor de los folletones.

b) En el cap. II aparece, sin nombrarlo, la primera referencia a Bakunin «el barbudo gigante». En el cap. XXXVIII la policía detiene a El Pollo de los Brillantes. Hay que observar la relación entre ambos personajes. Bakunin es el «Apóstol de la Revolución» al que admiran todos los revolucionarios que viajan en el *Omega*. Se podría decir que es el revolucionario puro teórico. El Pollo de los Brillantes es su contrafigura. Es el jefe del otro grupo formado por D. Teo, Indalecio y la Sofi, quienes han sido comprados por El Pollo, para llevar a cabo un complot político. Por otra parte, Bakunin hace ostentación de falso sacrificio y mesura, mientras El Pollo de los Brillantes hace ostentación de lo contrario[10].

Por otra prte en el cap. II aparecen las primeras referencias al grupo formado por «la Sofi», D. Teo y «el Inda», sin citar sus nombres, pero utilizando para ello las expresiones que los van a caracterizar en el resto del relato:

> (...) una rubia se desenredaba el pelo con un peine sin púas. (...) Le oían, cambiando guiños burlones, dos prójimos que fumaban recostados en la amura de babor. (...) y los dos compadres españoles, recostados en la amura tirando de la colilla, entornaban displicentes la pestaña.
> (Cap. II, pág. 56).

En el capítulo XXXVIII aparecen, por primera vez, los nombres completos de los tres personajes: (en boca del Comisario de Policía)

> —Una mujer y tres hombres embarcados en Gibraltar. Sofía Aranguren, Indalecio Mernéndano, Teodolindo Soto. Los dos, profesores de guitarra española. Pasaje de tercera.
> (Cap. XXXVIII, pág. 155).

Hay un contraste entre la forma narrativo-descriptiva del cap. II y la forma dialogada del XXXVIII.

Cap. IV, V, VI-Cap. XXXIV, XXXV, XXXVI

La acción se desarrolla en el interior del barco. Se pueden hacer los siguientes comentarios:

a) En el capítulo IV la acción se inicia con una alusión a las escaleras que bajan al sollado, es decir, con un movimiento «de fuera a dentro» del barco. Aparece la presentación completa de Don Joselito Cartagena, el Pollo de los Brillantes, que toma contacto, en esta escena, con sus cómplices, Don Teo e Indalecio.

El capítulo XXXVI se podría interpretar como que comienza también con un movimiento «de fuera a dentro» por la alusión al exterior del barco «El temporal de aguas y viento se mantuvo toda la noche», para pasar inmeditamente a la escena que se desarrolla en el comedor del *Omega*, donde Bakunin —la contrafigura de

[10] *En muchos pasajes se observa la relación Bakunín-El Pollo de los Brillantes: la aparición o presencia de uno se corresponde con la del otro.*

el Pollo de los Brillantes, según he explicado antes— expone sus teorías ante los revolucionarios españoles.

b) Entre los cap. V y XXXV surgen lazos de unión a través del lugar donde se desarrolla la acción: lugar cerrado, la cantina del barco (V), el comedor del barco (XXXV); en los dos capitulillos hay alusiones a algún juego de naipes; y, sobre todo, en ambos tiene gran importancia la descripción de la luz:

Las candilejas de petróleo apenas alumbraban en la niebla del humo.
(Cap. V, pág. 59).
En la niebla del humo, la candileja del mostrador tenía una luz triste y remota de faro en niebla de náufrago.
(Cap. V, pág. 60).

En el cap. XXXV, la luz produce el desquiciamiento de los rostros por un procedimiento que se aproxima a las técnicas cubistas:

La luminarias de un porche, alteraban los rostros con fugaces reflejos, (...)
(Cap. XXXV, pág. 147).
Tintineaba el cristal de las copas en los violines, oblicuaba la mesa su plano, desquiciábase en torno el círculo del triángulo y, florecido de una sonrisa efímera, ascendía en el múltiple guiño de las luces el busto barbado del Apóstol.
(Cap. XXXV, pág. 149).

c) Las relaciones entre el cap. VI y el cap. XXXIV son más significativas: en el cap. VI, localizado en la cantina, el Pollo de los Brillantes se entrevista con Don Teo y le entrega un papel con una dirección relacionada con el complot político que han de llevar a cabo. El Pollo recrimina a D. Teo su afición al alcohol. Desde este capítulo ambos personajes no vuelven a dirigirse la palabra hasta el cap. XXXIV. Aquí la acción también se desarrolla en la cantina y el Pollo vuelve a recriminarle su afición al alcohol, que puede poner en peligro la importante tarea que debe llevar a cabo en Londres.

Cap. VII-XXXIII

En el cap. VII aparece la primera intervención prolongada en el diálogo de Fermín Salvochea. Aquí con el calmuco. En el cap. XXXIII aparece la última intervención de Fermín Salvochea.

Cap. VIII-XXXII

En estos dos capitulillos hay términos, ideas y situaciones paralelas. En el cap. VIII intervienen Fermín y el calmuco. En el cap. XXXII Fermín, «la Sofi» e Indalecio. En ambos, Fermín Salvochea[11] sufre por las palabras del calmuco contra Ba-

[11] *Este personaje está libre de la deformación esperpentizadora a que Valle somete sistemáticamente a sus personajes. Hay otro personaje al que el autor respeta en todo momento: es Feliche Bonifaz, que en estas novelas de* El ruedo ibérico *forma pareja con un Marqués de Bradomín maduro, irónico, pero afectuoso.*

kunin (VIII) y por la desventura de «la Sofi» (XXXII). Defiende a Bakunin de las acusaciones del calmuco (VIII) y de las palabras de Indalecio contra «la Sofi» (XXXII). Se refiere el calmuco al amor de Bakunin por el dinero de los demás (VIII), y en el cap. XXXII, Fermín e Indalecio también hablan de dinero y dice Fermín:

(...) me avergüenzo porque no siempre he comprendido mi deber, y viví mucho tiempo como un vago. (...) Pero, ¿puede ser mío lo que otros han ganado? ¡El trabajo ajeno!

Indalecio en este mismo capítulo (XXXII) se refiere también a la tendencia de Bakunin a vivir a costa de los demás:

También ese papón de las barbas, que no tiene ni tabaco (...)[12].

Incluso se repiten algunas expresiones en ambos capitulillos. Dice el calmuco, de Bakunin:

El Maestro distribuye su dinero entre los menesterosos, pero a condición de que los amigos no le cierren la bolsa. Se adelanta a la hora del *reparto Social* con una bella sonrisa para los Cresos.
(Cap. VIII, pág. 64).

Y en el cap. XXXII, dice Fermín:

— Si llegase el *reparto Social*, yo sería más pobre.
(Cap. XXXII, pág. 137).

Aparece el término *pícaros* en un contexto donde, en ambos capítulos se habla del dinero. El calmuco dice de Bakunin:

—(...) Vive en un mundo de fantasma, con una despreocupación de bohemio contrae deudas que no piensa en pagar, siempre rodeado de una corte de *pícaros* y de bufones que le comen los ojos (...).
(Cap. VIII, pág. 64).

Y dice Valle de Indalecio:

Cedía al servilismo de todos los *pícaros* por el dinero, y un rictus de rencorosa envidia le atembloraba la boca.
(Cap. XXXII, pág. 137).

Hay que observar que en el texto anterior utiliza el adjetivo *rencorosa* para describir el rictus de envidia que se refleja en Indalecio. También en el cap. VIII, aparece este mismo adjetivo referido al calmuco:

Hablaba con apasionamiento rencoroso (...)
(Cap. VIII, pág. 64).

Cap. IX-XXXI

Hay una serie de coincidencias y de contrastes entre estos dos capitulillos. El cap.

12 Se refiere a que Bakunin, en una ocasión, se encuentra con Indalecio en el sollado del barco y fuma tabaco de éste.

IX se desarrolla en el sollado. Dialogan la Sofi e Indalecio. El cap. XXXI presenta dos partes: la primera, en el sollado, se reduce a un diálogo entre la Sofi y Fermín [13] y la segunda parte, se desarolla en cubierta con intervención de los personajes citados, además de Doña Baldomera y Don Teo.

Hay varios puntos de contacto que vamos a enumerar:

a) En ambos capítulos hay una referencia a la música del acordeón tocado por Indalecio y al rumor de las olas:

Entre el marullo del oleaje desgranaba sus notas un acordeón de emigrante. (...) Indalecio, sentado en su litera, los pies colgando, cantaba con una acompañamiento de acordeón (...)
El chulo volvió a teclear, con un postinero entorne de párpados.
(Cap. IX, págs. 66 y 67).

Y en cap. XXXI:

La música del acordeón pasaba en el viento.
(Cap. XXXI, pág. 130).
A proa, el acordeón acompañaba el nocturno de las olas.
(Cap. XXXI, pág. 133).

b) Frente a la violencia con que trata Indalecio a la Sofi:

de un revés le llenó la cara de sangre.
(Cap. IX, pág. 66).

Vemos la actitud opuesta de Fermín:

Al mismo tiempo le acudía un recelo compasivo, una alarmada timidez de mostrarse duro con aquella desvalida criatura.
(Cap. XXXI, pág. 128).

c) Frente a la falta de pudor de «la Sofi» en el cap. IX:

La rubiales se incorporó, oprimiéndose las sienes y salió del camastro, desatadas las faldas, un pecho fuera (...) La prójima, sin cubrirse el pecho desnudo, se ataba las faldas.
(Cap. IX, pág. 66).

La actitud de la misma, tímida y vergonzosa, con Fermín Salvochea:

La Sofi se tapó la cara:
— ¡Me avergüenza que me veas!
(Cap. XXXI, pág. 129).

d) En ambos capitulillos «la Sofi» recibe el mismo insulto. Indalecio le dice:

— (...) ¿Tienes tú algo so pendón?
(Cap. IX, pág. 66).

Y Don Teo:

[13] *Esta primera parte, con el diálogo entre la Sofi y Fermín viene a ser el contrapunto de la escena que se desarrolla en el cap. IX, diálogo entre la Sofi e Indalecio.*

— (...) ¡Sofi, francamente, eres un solemnísimo pendón!
(Cap. IX, pág. 133).

Cap. X-XXX

En el cap. X Bakunin intenga apaciguar a Indalecio y la Sofi tras la disputa que han tenido. En el cap. XXX Doña Baldomera intercede ante varios personajes para ayudar a Indalecio que está en el banco de los presos.

Cap. IX-XXIX

Estos dos capitulillos presentan las dos caras opuestas que tiene la personalidad de Bakunin. En el cap. XI Bakunin habla con Fermín Salvochea, critica al calmuco y previene a Fermín contra éste:

— (...) Engáñale sin escrúpulos... ¡Guárdate del Boy!
(Cap. IX, pág. 68).

Más adelante hay una frase que resume perfectamente este aspecto de Bakunin:

Después de haber desahogado toda la hiel de su resentimiento, se persuadía de volver a quererle.
(Cap. IX, pág. 70).

En el cap. XXIX Bakunin se expresa en términos totalmente ajenos a la actitud agresiva que ha demostrado en sus palabras del cap. IX. Ante los revolucionarios españoles se muestra como el gran Apóstol de la Revolución, expone sus ideas anarquistas y dice:

(...) Es preciso desencadenar todas las malas pasiones, pero no con un fin particular, sino universal. No contra el individuo, sino contra el Estado.
(Cap. XXIX, pág. 21).

Pero, en el cap. XI hemos visto descargar sus malas pasiones contra un individuo, el calmuco.

Hay otros dos puntos de contacto entre estos dos capitulillos: en el cap. XI Bakunin aconseja a Fermín Salvochea que se entreviste con los revolucionarios españoles. En el cap. XXIX Bakunin se entrevista con los revolucionarios españoles.

Cap. XII-XXVIII

Ambos se desarrollan en cubierta. Hay varios puntos coincidentes:

a) La Sofi llora por la paliza que le ha dado Indalecio. Fermín se compadece de ella (XII). Por otra parte, Indalecio está preso en el cepo y Doña Baldomera, compadecida, pide comprensión y clemencia para él (XXVIII).

b) Antes, Fermín ha expuesto en estilo libre indirecto sus «vagos sueños de revo-

lucionario» (XII). El calmuco expresa sus ideas anarquistas y revolucionarias en estilo directo (XXVIII).

c) En ambos capitulillos, al principio se habla de una disputa marginal, es decir, fuera de la acción principal:

(El Sobrecargo) Bajaba muy acalorado, en disputa con el contramaestre (...).
(Cap. XII, pág. 70).

Venían metiendo bulla los conspiradores españoles. Arrastraban una añeja disputa apostillada de retos y votos, augurios y jactancias.
(Cap. XXVIII, pág. 118).

Cap. XIII-XXVII

La acción se centra en la relación entre la Sofi y Fermín Salvochea y en la interpretación —novelesca— que otros personajes hacen de dicha relación. En el cap. XIII Fermín dice a Bakunin que no ha podido entrevistarse con los revolucionarios españoles y Bakunin le responde:

— (...) ¿Acaso te lo ha impedido esa Bella Samaritana?
(Cap. XIII, pág. 74).

En el cap. XXVII, Doña Baldomera habla de Fermín Salvochea como rival de Indalecio en el amor de la Sofi y Bakunin le contesta:

— Pero ¿quién ha forjado esa novela?
La jamona se dirigió al calmuco fluctuando zalamerías:
— ¿Para usted también es una novela?
El calmuco sacudió las greñas con movimiento despectivo:
— ¡Absolutamente!
(Cap. XXVII, págs. 116-117).

Por otra parte, en el cap. XIII Indalecio siente celos y recrimina a la Sofi que se deje acompañar por Fermín (cap. XIII, pág. 75).

Y en el capítulo XXVII, Doña Baldomera interpreta la agresión de Indalecio a Fermín como una reacción motivada por los celos y se establece el siguiente diálogo, en el que se llegua a citar a Otelo:

(Doña Baldomera)
— ¿No habrán sido los celos el móvil de todo? ¡Una tempestad de celos! Ese hombre es un violento, ¡hay tal pasión en sus palabras! ¡Si ustedes pudiesen entenderlas, acaso no le juzgasen tan criminal!

Indalecio, en la rueda de pasajeros, romanceaba su desventurado ejemplo, y ponía por disculpa las traiciones de una mala mujer. El calmuco formuló con sagaz intuición:

— Es probable que prepare su defensa declamando el papel de Otelo.
(Cap. XXVII, pág. 117).

Cap. XIV-XXVI

En el cap. XIV Bakunin apremia a Fermín para que consiga un préstamo de los revolucionarios españoles que le permita salir de su crítica situación económica.

En el cap. XXVI, Indalecio pide ayuda al Pollo de los Brillantes:

Pues haga usted algo por sacarme de este cepo.
(Cap. XXVI, pág. 114).

Cap. XV-XXV

En ambos capítulos Bakunin e Indalecio reciben una ayuda. Paul y Angulo, del grupo de revolucionarios españoles, da una bolsa de dinero a Fermín para resolver la situación económica de Bakunin (XV). Doña Baldomera se compadece de Indalecio, preso en el cepo y mojado por la lluvia, lo cubre con una manta para que entre en calor y se ofrece a traerle un café con ron.

Cap. XVI, XVII, XVIII-XXII, XXIII, XXIV

En estos capitulillos no encuentro conexiones tan señaladas como en el resto del apartado. Pero en los siguientes, se descubren nuevas relaciones simétricas.

Cap. XIX-XXI

Hay varios elementos que se corresponden:

a) En el cap. XIX Don Teo convence a Indalecio para que se entregue tras su agresión a Fermín, y le prepara su defensa: Fermín intentaba «camelar» a la Sofi, dándole la bolsa de dinero. Indalecio teme que la Sofi cuente la verdad. En el cap. XXI Doña Baldomera cuenta al Pollo de los Brillantes la agresión de Indalecio a Fermín y entre ambos deducen una versión que coincide con la defensa que ha inventado Don Teo en el cap. XIX. Por otra parte, la Sofi confiesa a Fermín los verdaderos motivos de la agresión de Indalecio.

b) Don Teo e Inda hablan de la misión que tienen que cumplir en Londres: asesinar a Prim (XIX). En el cap. XXI los revolucionarios comentan el suceso protagonizado por Indalecio, uno de ellos explica quién es Indalecio y de qué lo conoce, pero no presume el verdadero motivo de su viaje a Londres, que el propio Indalecio acaba de conocer en el cap. XIX.

c) El cap. XIX termina con una copla cantada por Indalecio que enlaza con otra que da comienzo al cap. XXI.

Cap. XX

No se corresponde con ningún otro capítulo y la condición imparte de este capi-

tulillo es importante porque no sólo marca el centro exacto del libro, sino que, como vimos al principio de este apartado, divide los acontecimientos que constituyen la acción de libro «Alta mar» en dos partes diferenciadas.

4.ª Parte: *Tratos púnicos*

Se compone de 13 capítulos que tienen como tema general la llegada de los revolucionarios españoles a Londres, la entrevista de éstos con el General Prim en casa de éste, y la parte central está ocupada por las entrevistas del pretendiente carlista Don Carlos con diversos personajes y en distintos lugares. La estructura es simple, perfectamente simétrica y responde a este esquema concéntrico:

A — I — Londres: Llegada de los revolucionarios españoles

B — II
B — III — Casa de Prim
B — IV

C — V
C — VI
C — VII Presencia de don Carlos en: Wentworth, casa del Conde de Morella (V,
C — VIII VI, VII); Londres (VII); la Rotonda de los Tiroleses (IX).
C — IX

B — X
B — XI — Casa de Prim
B — XII

A — XIII Revolucionarios españoles, por las calles de Londres.

5.ª Parte: *Albures gaditanos*

Como ya he comentado, no he descubierto elementos coherentes en los trece capitulilos que componen esta parte. Pero descubren notables diferencias con respecto al resto de *Vísperas septembrinas.* El autor, haciendo una excepción en lo que es habitual en él, hace una detallada precisión del tiempo y del paso del tiempo.

El primer capitulillo está dedicado a señalar la fecha del día fijado para el levantamiento contra el gobierno de Isabel II:

> El día 9 de agosto de 1868 estuvo señalado en los almanaques revolucionarios como el día fausto para que rompiese sus cadenas el invicto León Hispánico.
> (Cap. V, pág. 191).

Pero, además, y contra la costumbre del autor, hay una especificación de distintos momentos de ese día, 9 de agosto:

(Al General Prim y a Ruiz Zorrilla) En Calais les amaneció el sol del 9 de agosto (pág. 200).

Y en ese afán de llenar el tiempo:

Domingo 9 de agosto de 1868, los *Anales Taurinos,* de Castro y Montoya, consagran un recuerdo a la gran corrida de Cádiz (...) (pág. 201).

El tiempo sigue transcurriendo:

Las vidrieras del mirador metían la tarde en el despacho (pág. 204).

La apestosa candileja de petróleo, trémula entre guiños del viento, apenas esclarecía el interior de tablas calafateadas.
(*Baza.* V. XI. 206).

Una ráfaga abrió de golpe la puerta y apareció la noche desmelenada de estrellas sobre el mar con espumas y rizos del viento.
(*Baza.* V. IX. 208).

Por la plaza de San Juan de Dios bajó a la caleta. *El reloj municipal daba las doce.*
(*Baza.* V. XIII. 210).

El reloj municipal daba dos campanadas. Rondas de iluminados patriotas pernoctaban por la plaza de San Juan de Dios, y calle Nueva.
(*Baza.* V. XIV. 212).

Las bandurrias y guitarras duraron toda la noche.
(*Ibidem.* p. 213).

Esta puntualización del paso del tiempo no es habitual en Valle Inclán. No aparece en el resto de Vísperas septembrinas, como tampoco se observa en *La corte de los milagros* ni en *Viva mi dueño.* Es un rasgo singular. Y resulta igualmente singular la desconexión que hay entre los distintos capitulillos que constituyen esta quinta parte, frente al habitual modo de enlazar elementos que tiene Valle Inclán. Esta singularidad me resulta altamente sugerente porque puede llevar a buscar la causa de esa desconexión, que, sin duda, reside en la inconclusión de la obra. ¿Cómo sería *Baza de espadas* en su forma terminada y definitiva? Quiero recordar —y puede ser de gran ayuda, para encontrar una respuesta, aun dentro de la hipótesis, a la pregunta anterior— que *El ruedo ibérico* presenta una serie de paralelismos en la composición de sus novelas (su tipo de estructura coincide) y que —esto es importante— la serie está concebida a partir del número 9[14]: Valle Inclán proyectó una serie de 9 novelas (3 trilogías); las dos novelas completas de esta serie, *La Corte de los milagros* y *Viva mi dueño,* constan cada una de 9 libros, todos con un título independiente —igual procedimiento sigue Valle en las cinco partes de *Vísperas*

[14] *Hay que recordar que Valle-Inclán era muy aficionado a las ciencias ocultas en general (Véase E.S. Speratti Piñero,* El ocultismo en Valle-Inclán, *London, Tamesis Books Ltd., 1974) y a utilizar algunos números por su valor cabalístico como el 3, o su múltiplo 9, que se refleja no sólo en la estructura externa (n.º de capítulos, etc.), sino que aparece señalada en algún texto. En* Baza de espadas, *en boca de Paul y Angulo: «—Otra sentencia de muerte, y son dos. Falta una tercera, y también te digo que de* ese número cabalístico *no escapa».* (Baza, *pág. 189).*

septembrinas, todas tienen título—, que muestran una exacta simetría concéntrica en el plano del contenido —se desarrollan tres historias distribuidas simétricamente, también en *Vísperas* hay tres núcleos argumentales— y en la localización de la acción. En las dos novelas se distingue un centro, en *La corte* aparece en los libros 4-5-6, y en *Viva* coincide con el libro 5 [15].

Según esto dejo en el aire la siguiente pregunta: ¿Sería muy aventurado e imprudente suponer que «Albures gaditanos» (parte —o libro— 5) no es el final de *Vísperas septembrinas,* sino el centro —podríamos, incluso, pensar en que el propio apartado «Albures gaditanos» no llegó a ser concluido, y explicaría la ausencia de coherencia entre sus capitulillos— de los 9 libros que formarían la truncada *Baza de espadas?* [16]

Angela Ena Bordonada

[15] *Los esquemas de* La corte de los milagros *y de* Viva mi dueño *son los siguientes:*

Corte	Viva
A- 1- La rosa de oro	*A- 1-* Almanaque revolucionario
B- 2- Ecos de Asmodeo	*B- 2-* Espejos de Madrid
B- 3- El coto de los Carvajales	*C- 3-* El yerno de Gálvez
C- 4- La jaula del pájaro	*B- 4-* Las reales antecámaras
C- 5- La soguilla de Caronte	*D- 5-* Cartel de ferias
C- 6- Para que no cantes	*B- 6-* Barato de espadas
B- 7- Malos agüeros	*C- 7-* El Vicario de los Verdes
B- 8- Réquiem del espadón	*B- 8-* Capítulo de esponsales
A- 9- Jornada regia	*A- 9-* Periquito gacetillero.

[16] *La composición de* La corte *y de* Viva *casi obliga a establecer un paralelismo con lo que pudo —en hipótesis— ser* Baza de espadas. *Sin contar con otros materiales, que tal vez la fortuna nos pueda facilitar algún día, y tomando como base únicamente la localización de las acciones que transcurren en las distintas partes de* Vísperas setembrinas, *podemos formar el siguiente esquema sobre las partes conocidas:*

1- ¿Qué pasa en Cádiz? - *Madrid*
2- La venta de los Enanos - *Cádiz*
3- Alta mar - Omega
4- Tratos púnicos - *Londres*
5- Albures gaditanos - *Andalucía, Vichy, Calais,...*

y los supuestamente imaginados, recordando los esquemas de La corte *y de* Viva, *muy bien podrían volver, en un movimiento contrario, sobre los mismos lugares:*

6- .... - *Londres*
7- .... - Omega
8- .... - *Cádiz*
9- .... - *Madrid*

Hay algunos elementos que —sin buscarlos exhaustivamente, ni dedicar mi atención, por ahora, a su búsqueda— que permiten esta conjetura: algunos personajes que en Vísperas setembrinas *viajan a Londres en el* Omega, *en relatos posteriores los volvemos a encontrar localizados en Madrid. Es el caso de Fermín Salvochea, la Sofi, Indalecio y Don Teo, que intervienen en la acción de* El trueno dorado, *publicación póstuma de Valle-Inclán.*

Literatura e ideología en *Los cuernos de Don Friolera*

1. La teoría estética de Valle-Inclán está ejemplarmente expuesta en sus propios esperpentos, en especial en *Luces de Bohemia* y *Los cuernos de Don Friolera*. El interés de Valle por explicar su literatura se manifiesta en esta última a través de la crítica artística que realizan dos personajes: Don Estrafalario y Don Manolito, «los intelectuales», que son un equivalente del Max Estrella teórico. Se valoran tres creaciones artísticas: un cuadro y dos piezas literarias. *Los cuernos* es un tríptico sobre un tema. Está estructurado con un prólogo y un epílogo que enmarcan la acción principal, que transcurre en las once escenas centrales. La fábula puede resumirse así: un teniente de carabineros se cree engañado por su mujer. Pretendiendo salvar su honra y abrumado por la presión social dispara en la noche y mata por accidente a su hija.

Según la tradición del teatro dentro del teatro, en el prólogo y el epílogo se representan dos piezas populares. El primero tiene como asunto principal la obra de un guiñol; el segundo, el recitado de un romance de ciego. Tanto uno como otro pertenecientes a dos géneros populares que pretenden un relato realista de acontecimientos o actitudes, en el primer caso cotidianos, en el segundo, extraordinarios. Además el prólogo introduce un tercer elemento, antes mencionado, la crítica de una pintura que no tiene que ver con el tema.

El comienzo es revelador, dos intelectuales dialogan sobre un cuadro mediocre pintado por un tal Orbaneja, nombre que venía siendo sinónimo de mal pintor. El interés de los intelectuales por la obra estriba en que se trata de una pintura con emoción, trágica y de contenido poco convencional. La relacionan estilísticamente con El Greco y los motivos son un tanto goyescos «... un pecador que se ahorca y un diablo que se ríe». A pesar de todo merece los peores calificativos, es pésima.

El lugar del cuadro en el esperpento es difícil de precisar, entre otras cosas porque no cabe la posibilidad de mostrarlo. Se trata de una mala pintura con un buen tema y una grande aunque horrible expresividad. Son pues y, ante todo, razones de índole técnico-formal o expresivo las que no la hacen digna de una buena crítica.

La relación entre el diablo y el ahorcado en la pintura sirve, según Cardona y Zahareas[1], de ilustración de la teoría valleinclaniana de la distancia entre autor-

[1] *Cardona, R. y Zahareas, A. N.,* Visión del esperpento, *Madrid, Editorial Castalia, 2.ª ed., 1980.*

espectador y la obra. El diablo, al reírse de los humanos, se rebaja a su humana condición, puesto que de una manera u otra le conmueven el ánimo. Don Estrafalario argumenta efectivamente de este modo. El buen autor no se comporta como el diablo de Orbaneja, sino que sus personajes y las acciones de éstos le son indiferentes. Como un demiurgo se encuentra por encima de ellas, en el aire. La literatura de esta época se diferencia así de la tragedia clásica, en la que los personajes son observados desde un plano inferior, y de la tragedia de Shakespeare, en la que personajes y espectador se encuentran a la misma altura. Sin embargo, en esta ocasión Don Estrafalario no es muy acertado en sus observaciones y la concepción del teatro de Valle y su práctica hacen de la risa un elemento distanciador primordial. La caricatura, la parodia, la tradición de lo grotesco, y por tanto, en cierta medida el esperpento, provocan la risa en la tensión misma entre el reconocimiento y la distancia. La vis trágica exige sumisión o identificación del espectador con la obra, la cómica no.

El cuadro cumple aún otra función dentro del esperpento, más obvia y menos problemática que la anterior, y que se relaciona con la de los otros dos géneros artísticos. Se trata de pintura también «popular», puesto que se vende en la calle y es un ejemplo de que la teoría valleinclaniana tiene pretensiones teóricas generales. *Los cuernos* está dedicado básicamente a la literatura, pero su valor es el de una reflexión sobre el arte y la estética españoles. Si bien el mediocre cuadro de Orbaneja tiene antecedentes geniales en Goya, la literatura no los encuentra desde Quevedo o, en el juicio más severo de Don Estrafalario, desde Cervantes [2]. Desde entonces, de Calderón a Echegaray, aludidos directamente en esta obra, el arte ha presentado inevitablemente una falsa imagen de España a través de medios caducos de expresión de viejos valores. La literatura popular, como los romances de ciego, estaban también contaminada por la ideología de poderes claramente conservadores. Los españoles se miraban en una literatura radicalmente falseadora de su realidad y de su tradición, se reconocían en ella y pretendían actuar de acuerdo con sus concepciones. Ese español es Don Friolera. El espectador está representado en él, pero la identificación no llega a producirse. Estriba en ello el empeño de Valle por crear un teatro distanciado.

2. La literatura popular no es, como vemos, ensalzada indiscriminadamente por Valle. Sin embargo sólo una literatura de este tipo, poseedora de una tradición de lo que podríamos llamar en general lo «grotesco», puede ser portadora de otros valores que los impuestos. El esperpento es una revalorización de esta tradición literaria y estética que sólo pervive en ciertas formas o subgéneros.

En esta ocasión el esperpento los utiliza básicamente en dos sentidos, uno implícito y el otro explícito.

El primero consiste en el uso de un subgénero al gusto de la época, la parodia [3]. *Los cuernos* son la conversión del *Otelo* shakespearano en sainete. Pero a esta paro-

[2] *Quevedo escribe con una intención moral inmediata, mientras que en Cervantes ésta no es tan evidente.*

[3] *Zamora Vicente, A.*, La realidad esperpéntica, *Madrid, Gredos, 1969.*

dia fácil se impone la que es fundamental, la del teatro calderoniano. Este esperpento comparte aparentemente el asunto de los celos con la tragedia de Shakespeare, pero sólo superficialmente es una parodia de *Otelo*.

Su asunto no son los celos, sino la honra. Los personajes no están impulsados por pasiones propias sino por los designios de un sentido del honor barroco español. Por eso tampoco es fundamental la cita de Echegaray, convertido en un mal epígono de nuestro teatro del XVII.

En un segundo sentido que nos interesa directamente, la literatura popular es utilizada, presentándola como objeto con entidad propia en el prólogo y el epílogo. El guiñol, como forma pristina de ésta, es enfrentado al romance de ciego. El significado de estas dos piezas en el esperpento reside en poner el relieve la relación entre literatura y realidad por un lado y, entre el esperpento y los géneros mostrados, por otro. La obra en su totalidad crea una «realidad» y su literatura, las once escenas centrales más el prólogo y el epílogo.

El lector tiene acceso a la trama en su totalidad en las escenas centrales, el esperpento propiamente dicho, es decir, que la obra tiene un primer grado de acercamiento a la realidad en ellas, mientras que el guiñol y el romance, la relatan. Aunque tienen cierta independencia forman parte de la obra en su totalidad, igual que la literatura que representan forma parte de la realidad representada. El orden estructural es también cronológico. El guiñol del prólogo presenta acciones esquematizadas, personales-tipo y no pretende, por tanto, ser la crónica de unos acontecimientos que, por otro lado, todavía no han ocurrido. A continuación se suceden los hechos y después el romance los narra según un código realista. Los intelectuales en su diálogo sitúan también la acción en el tiempo.

El guiñol es valorado positivamente y el romance negativamente. No obstante estas apreciaciones no tienen que ver con la objetividad de las representaciones. La acción del guiñol no se corresponde exactamente a la que se supone real. Los personajes no se corresponden, excepto en el caso del protagonista, Don Friolera, cuya figura se convierte en emblemática. El romance, por el contrario, se adecúa perfectamente a los acontecimientos, pretende ser su crónica. Describe el lugar de la acción, los personajes coinciden y sus actos también: un marido, que busca lavar su honra, mata por error a su hija. ¿Por qué es rechazado el romance siendo así que recoge los hechos reales, y no el guiñol, que termina con la resurrección de una muerta? Aquel, aunque recoge toda la hazaña, merece la exclamación «Este es el contagio, el vil contagio, que baja de la literatura al pueblo»[4]. Esta denuncia de toda literatura debe entenderse como la crítica a la colonización cultural de la literatura popular, esto es de su ideologización. El canal de comunicación es todavía popular, el romance en la calle, aunque como observan los intelectuales el romance de ciego era un género sensacionalista, «periodismo ramplón». Se trata de la manipulación

[4] Los intelectuales, sobre todo Don Estrafalario, aunque esperpentizados, son personajes neutrales. Sus juicios no son irónicos, sino que deben ser tenidos en cuenta casi literalmente.

ideológica de un género popular y de un contenido real. El ciego, personaje emblemático de Valle, es en esta ocasión cantor y mero instrumento de una ideología, en contraposición al bululú, ciego lúcido que retrata una sociedad en que se mueve, libre de la ceguera ideológica.

Ya que no es básicamente una cuestión de fidelidad a los hechos, de realismo, la deformación ideológica se produce a través de mecanismos técnico-formales, en la utilización de la lengua y en la valorización implícita de los hechos, a través de la mera retórica.

3. Destacan en el romance su contenido y su intención moralizantes. Esta moral se hace manifiesta en sentencias o exclamaciones de carácter religioso o heroico. Pero lo puramente ideológico es la identificación de religión, patriotismo y militarismo como componentes indisolubles de esa moral. Don Friolera tiene un imperativo moral que cumplir por militar, católico y español. La ética es una cuestión primariamente pública, casi una cuestión de Estado, «Tiene pena capital el adulterio en España».

En cuanto al carácter militar, se trata de configurar una figura de comportamiento intachable y cuyo carácter principal sea su pertenencia a la milicia. El militar lo es tanto en campaña como en casa y, además, forma parte de una categoría social privilegiada. El oficial protagonista de los hechos tanto lava su honra como sirve a su patria. Su posición en la sociedad le exige una conducta modélica. El romance se refiere a Don Friolera con insistencia como «el oficial valiente» (en tres ocasiones), y así la valentía se convierte en su característica principal, cuando la realidad nos mostraba un personaje débil, un fantoche apodado Don Friolera.

La «realidad», el esperpento insistía en el hecho de que se trataba de un cuerpo militar, el de carabineros, cuya función no es propiamente guerrera, sino de vigilancia de fronteras. El romance omite cuidadosamente toda referencia a este dato y crea una leyenda militar y nacionalista. Como el Cid, «él sólo mató cien moros/ en una campal batalla», así pues, pertenece a la más noble estirpe de sangre española. La invención de la leyenda, es decir, de la mentira, no es lo más significativo, sino la omisión de los hechos verdaderos (aún sin mentir) y la identificación implícita del personaje con héroes del pasado. La situación histórica de colonialismo africano hacía coincidir los valores militares y nacionales, escondiendo el hecho evidente de la decadencia. La acción discurre en San Fernando del Cabo, fácilmente identificable con alguna ciudad costera andaluza.

El componente religioso está íntimamente ligado a convencionalismos o actitudes sociales, desde las invocaciones populares, como «¡Sagrada Virgen María!», hasta el tema del adulterio, considerado sólo desde la perspectiva de la honra y como cuestión principalmente pública. El coronel de la plaza recibe los macabros trofeos (las cabezas cortadas de los adúlteros) e impone la condecoración al marido vengado.

Una mujer en esta situación tiene todas las desventajas porque no es portadora de ninguno de los valores mencionados. Desaparece toda duda sobre su inocencia y es implícitamente acusada de la muerte de su hija, obligada acompañante de su

salida nocturna. No hay un dato más sobre su personaje, que sólo es el desencadenante de la tragedia y que representa el pecado aún antes de cometerlo (el oficial «casó con una coqueta»). Indicador de la ideología machista es el modo en que se habla de la casa de citas: «... en casa de una alcahueta/ de solteras y casadas», donde se omite toda referencia a los inevitables acompañantes masculinos.

Esta completa ideología, junto al tema de nuestro teatro barroco, la honra, se muestra en una expresión arcaizante, que la potencia. Naturalmente este cuerpo ideológico está también presente en el guiñol y en el esperpento, que representan esta misma realidad, pero desenmascarado. La forma literaria, el lenguaje en último término se convierte en transmisor de la ideología, o la condena.

Los rasgos siguientes son algunos de los más llamativos respecto del estilo arcaizante y pretencioso del romance:

— Las imágenes son torpes y poco ingeniosas: «piedra imán de su desgracia», «perla marina de España», o excesivamente expresivas: «vesubios de sangre humana» (sus ojos).

— Proliferan hipérboles de ambientes exóticos: «sofocando un ronco grito/ propia pantera de Arabia», o nacionales: «con los ayes de su pecho/ se estremece la Alpujarra», a veces forzados con gerundios incorrectos: «salta las tapias del huerto/ la vuelta dando a la casa».

— Predomina el tono épico, aunque con mezcla de efectismo dramático. El género épico le conviene para subrayar el carácter realista de la narración, a pesar de condecoraciones, hazañas y valentías que en ningún caso eran reales.

— El lenguaje es poco elevado, pretendidamente popular. No hay cultismos, pero tampoco costumbrismo, que deberían adecuarse a los personajes, como ocurre en el guiñol o el esperpento. En este caso, la narración de los hechos exige una supuesta neutralidad expresiva. No faltan, sin embargo, los detalles naturalistas, con profusión de órganos: «a la mujer y el marido,/ los degüella con un hacha,/ las cabezas ruedan juntas,/ de los pelos las agarra», sin duda para mayor efectismo y muy al gusto de los romances de ciego.

— La exageración en el estilo y en el tono no tienen límites, hasta el punto de que podría pensarse que los intelectuales se equivocan en sus apreciaciones y que esta forma se vuelve contra sí misma, se destruye por demasiado evidente. Es la duda que surge hoy respecto a otros géneros y subgéneros, en los que la carga ideológica es tan fuerte que queda absolutamente desprotegida de la crítica. Así ocurre, por ejemplo, en subgéneros como los telefilms o la publicidad televisiva. Y sin embargo, la exageración funciona retóricamente como ejemplar, que es lo que pretende y se asimila sin problemas por el público. Sólo en el contexto de otras formas, en contraste, puede encontrar el espectador otros puntos de referencia, como en el caso del esperpento que nos ocupa.

4. La estructura del guiñol es muy simple. Sus personaje son dos muñecos y el bululú, que es a la vez autor y personaje del drama. Su intervención es la clave de

la acción en la obra. Mientras que en el romance, el cantor permanece como mero observador, subrayando la pretendida objetividad de lo narrado[5], en el guiñol el autor es un ciego lúcido que se presta, pero dirige el juego de los fantoches. El bululú es la figura del autor tal como la concibe Valle. Por encima de sus personajes, no siente ni amor ni odio por ellos, sino que observa y domina desde una perspectiva ajena y superior.

La pieza es una parodia del teatro culto y la ideología que representa, a la vez que un divertimento genuinamente popular. Las acciones no son ejemplares, no hay intención moral, sino la visión cómica de un tema popular, los cuernos. El teniente y la bolichera no están casados, lo que no impide que él sea realmente cornudo, no hay falso anónimo, pero tampoco condena ni de la mujer, ni de ambos. El guiñol no pretende ser realista como demuestra el final con la muerte de la moña y su resurrección, con burla incluida, por un duro.

El rasgo formal más evidente del guiñol es que se trata de prosa rimada, imitando el teatro barroco. Las coplillas son el lugar alusivo de la buena o la mala honra: «A la jota jota, y más a la jota, que Santa Lillana parió una marmota!... ¡Y el escribano parió un escribiente con pluma y tintero de cuerno en la frente!».

— Se parodia el trono trágico en las discusiones sobre celos, para hablar de honras y castigos: «¡Comparece, mujer deshonesta!... ¡Amor mío, calma tus furias!».

— Se repiten frases hechas como «Muerta soy» y se termina la obra con una exclamación del público, pura burla de los finales en el teatro barroco[6].

Aunque el habla es intencionadamente vulgar, el mal gusto del fantoche Don Friolera («Me comeré en albondiguillas el trasero de esa bribona») nada tiene que ver con la visceralidad del romance («los degüella con un hacha»). Es la diferencia existente entre la intención de burla y entretenimiento y la intención moralizante.

La comparación entre guiñol y romance no estriba en que sean buena o peor literatura, popular o no. El primero no tiene un gran valor artístico, pero es crítico, transparente, no tiene más intención de la que se percibe y es más objetivo, sin pretenderlo, que el romance, porque refleja la humanidad triste de unos personajes, que felizmente sobreviven.

5. Los hechos descritos en las once escenas centrales están representados con la estética del guiñol. El esperpento se emparenta voluntariamente con este género expresivo, de personajes fantoches y autores demiúrgicos. Como en el guiñol, Don Friolera es sólo «el fantoche de Otelo», aunque se crea figura de Shakespeare. Y sin embargo, *Los cuernos de Don Friolera* es una narración trágica, o mejor, patética. La realidad sobrepasa con mucho a su representación, romance o guiñol, y sólo el

[5] *La única intervención expresiva del narrador en el romance le hace aparecer subyugado por la magnificencia de los acontecimientos: «... la voz tiembra en la garganta/ al narrar el espantoso/ desenlace de este drama».*

[6] El médico de su honra, *sobre el mismo tema finaliza en estos términos: «Con esto acaba/* El médico de su honra. *Perdonad sus muchas faltas».*

esperpento es capaz de abarcarla en toda su profundidad. La dialéctica entre literatura y realidad en *Los cuernos* es interminable.

Existe el convencimiento de que sólo el esperpento puede agotar la realidad, porque ésta es esencialmente esperpéntica. Como insisten Cardona y Zahareas, «por ejemplo son absurdos de la España contemporánea el tradicionalismo, el liberalismo, el carlismo, los pronunciamientos, el vals de los ministerios, los desastres del 98 y de Melilla, el clericalismo, el maurismo, etc.»[7]. El teatro de Valle, como más tarde el de Brecht, parte de la premisa básica de que sólo una estética deformada puede ser adecuada a un objeto que también lo es. Representar según los cánones del orden, del acabamiento formal, del racionalismo mecánico es transferir al mundo creado estos rasgos hasta cierto punto. Por lo tanto sólo un teatro distanciado, desgarrado y absurdo y contradictorio en su forma, es válido en términos casi meramente realistas. Así «una vez que el mundo se le presenta como algo extraño al espectador, semejante visión causará en él un deseo de cambiarlo»[8].

Los cuernos de Don Friolera completa la visión de una situación histórica con la de su literatura y la presenta en toda su complejidad. No sólo el arte tiene una vida independiente de la realidad misma, sino que posee un grado de influencia sobre ella. Se retrata una sociedad que se crea y se recrea en una ideología caduca y reaccionaria. La «mala literatura» de la que habla Don Estrafalario funciona con éxito como portadora de ideología, es decir, promueve un comportamiento social determinado y lo consigue. La España colonial se siente reflejada en sus romances de ciego y en el teatro barroco y se imita a sí misma hasta el colmo de la inconsciencia. En este círculo patético «Sólo pueden regenerarnos los muñecos de Don Fidel».

Francisca Pérez Carreño

[7] *Cardona, R. y Zahareas, A. N., op. cit., p. 37.*
[8] *Idem., p. 160.*



Valle-Inclán. Caricatura de García Cabral

Valle Inclán y Ramiro de Maeztu

(Dos semblanzas de Valle por Maeztu: 1899 y 1936)

Me manifiesto libremente, con toda la crueldad
y la soberbia de una autor español de pura cepa.
Valle Inclán

La crítica, de ser algo, es una incesante revisión
de valores: un sí, un no, un grito, un puntapié
o un aplauso. Lo importante es la sinceridad
del gesto.
Ramiro de Maeztu

I

El domingo cinco de enero de 1936 Valle Inclán moría en un sanatorio de Santiago de Compostela. El año trágico de la vida civil española de este siglo se abría con el fallecimiento de la figura cimera del grupo de modernistas del 98. Numerosos artículos trazaban la semblanza del genial autor de *Luces de bohemia:* Manuel Azaña lo evocaba desde las páginas de *Política:* «artista de raza, padecía la ansiedad exasperante de un «debe ser», según el dictado de la belleza»[1]; José Díaz Fernández desde esas mismas páginas escribía: «su altivez esa prenda segura de un alma incorruptible»[2]; Rafael Cansinos Assens sentenciaba, «el modernismo se ha ido definitivamente con Valle Inclán»[3] en las páginas de *La Libertad.* La noticia de su muerte ocupa la pluma de Juan Ramón Jiménez, José Bergamín, etc. Tardíamente, cuando ya ha entrado el nefasto verano del 36, poco antes de que se inicie la guerra civil, un joven del 98, envuelto ahora en su madurez en la retórica del conservadurismo con veleidades de fascismo declarado, Ramiro de Maeztu, traza una espléndida semblanza del escritor gallego desde las páginas de *ABC*[4].

La evocación que Maeztu realiza de Valle se articula sobre tres ejes: su personalidad, su obra y su influencia. Como en otros tantos recordatorios se señala su condición de actor que necesita el mundo todo como escenario y todos los asuntos del cielo y de la tierra como tema:

[1] *Azaña, M.: «En la muerte de don Ramón».* Política *(7-I-1936). Cito por Esteban, J.:* Valle Inclán visto por... *Madrid, Ed. de El Espejo, 1973; p. 137.*

[2] *Díaz Fernández, J.: «Sobre todo artista».* Política *(7-I-1936). Cito por Esteban, J.:* Valle Inclán visto por... *ob. cit.; p. 148.*

[3] *Cansinos Assens, R.: «En la muerte de Valle Inclán».* La Libertad *(7-I-1936). Cito por Esteban, J.:* Valle Inclán visto por..., *ob. cit.; p. 156.*

[4] *Maeztu, R.: «Valle Inclán».* ABC *(8-VII-1936).* Autobiografía *(ed. V. Marrero). Madrid, Editora Nacional, 1962; p. 104-108. También puede leerse en Esteban, J.:* Valle Inclán visto por..., *ob. cit.; p. 157-161. Siempre citaré por la primera referencia.*

un hombre nacido para que los demás le contemplaran y admirarán [5]

escribe Maeztu en celoso paralelismo con otras evocaciones contemporáneas. Sin embargo, dentro de ese conjunto de lugares comunes que incluso alcanza al retrato del autor de las *Sonatas,* Maeztu subraya dos rasgos: su condición de hidalgo pobre y su ingenio caústico y despiadado:

Dotado de ingenio cáustico y despiadado, de valor infinito y procacidad siempre desbordante, lo que le importaba en cada momento era convertirse en centro de la reunión... Valle solía decir de sí mismo que, más que escritor, era un hidalgo pobre. [6]

Dos rasgos que difícilmente podían pasar desapercibidos para el escritor vasco dado que, como veremos, en una temprana semblanza de Valle Inclán enfatizaba sobre esas mismas peculiaridades, que constituyen elementos definitorios de la personalidad del genial escritor gallego. Y, así es, en efecto, pues este hidalgo pobre soñó desde bien joven con la altanera suerte de los capitanes aventureros y aspiró a emular las gestas y hazañas de sus antepasados, como queda patente en la fantástica autobiografía que ve la luz en *Alma Española:*

Estuvo al comienzo de mi vida llena de riesgos y azares... Una vida como la de aquellos segundones hidalgos que se enganchaban en los tercios de Italia para buscar lances de amor, de espada y de fortuna. [7]

Sueños de aventura, románticos afanes que —lo confiesa también en el breviario, *La lámpara maravillosa*— ejercieron sobre él una atracción impetuosa:

De niño, y aun de mozo, la historia de los capitanes aventureros, violenta y fiera, me había dado una emoción más honda que la lunaria tristeza de los poetas. [8]

Pero todos esos afanes y querencias debieron ser orillados. La delirante y quijotesca necesidad de aventuras acabó en franco desengaño. De ese desengaño, que se hace patente al mismo tiempo que la crisis finisecular, surge su literatura modernista y su estética idealista a la que nunca renunció en el dilatado itinerario de su obra. El propio Valle lo recuerda en su breviario estético:

Pero los sueños de aventura, esmaltados con los colores del blasón huyeron como los pájaros del nido... Luego dejé de oírlos para siempre. Al cumplir los treinta años, hubieron de cercenarme un brazo, y no sé si remontaron el vuelo o se quedaron mudos. ¡En aquella tristeza me asistió el valor de las musas! [9]

Así pues, el amanecer de la vocación literaria coincide con el desengaño de las hazañas y aventuras, emuladoras de antiguos esplendores. El hidalgo pobre encontrará escape para su quijotismo modernista en la literatura. Lo que don Pedro Laín señalara como conjetura en su clásico ensayo sobre la generación del 98. «¿No habrá

[5] *Maeztu, R.: «Valle Inclán».* Autobiografía, *ob. cit.; p. 104.*

[6] *Maeztu, R.: «Valle Inclán».* Autobiografía, *ob. cit.; p. 104-105.*

[7] *Valle Inclán, R.: «Juventud militante».* Alma Española *(27-XII-1903).*

[8] *Valle Inclán, R.:* La lámpara maravillosa. *Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1960; (I, 1), p. 20.*

[9] *Valle Inclán, R.:* La lámpara maravillosa, *ob. cit.; (I, 1), p. 19.*

sido don Ramón en el fondo, un Hernán Cortés que buscó en la obra literaria el soñado sucedáneo de una hazaña heroica imposible en el medio histórico de su vida, tan mediocre y alicorto?«[10], se convierte en categórica afirmación en un estudio del profesor Antonio Vilanova sobre las bases ideológicas del modernismo de Valle Inclán: «Desengañado de la mediocridad y ramplonería de una España de charanga y pandereta, cuya frivolidad e inconsciencia tienen su más típico exponente en el desgarro populachero y casticista del arte flamenco, la tauromaquia y el género chico, el patriotismo quijotesco y nostálgico de Valle Inclán vuelve los ojos hacia las glorias de nuestro pasado histórico, en cuyas gestas, descubrimientos y conquistas encuentra un vivo ejemplo de valor, nobleza y heroísmo. Incapaz de encajar dentro del espejo deformante de su estética idealizadora la miseria y bajeza de la España del Desastre, que aparece a sus ojos anhelantes de gestas heroicas como un grotesco y ridículo sainete, el idealismo valleinclaniano se aparta asqueado de la realidad miserable del momento histórico en que vive y busca en el legado de la tradición lo que quede aún vivo y operante del pasado.»[11] Por otra parte, la literatura modernista de Valle, su carlismo más o menos enfatizado y su reacción contra un ambiente chabacano y sin ideas, ya había sido interpretada en 1920 por Luis Araquistain como una levadura levantisca contra el régimen liberal de la Restauración, y por ello el autor de *España en el crisol* podía hacer este inteligente inciso: «Cuando se piensa en la funesta obra del llamado liberalismo español, obra de postración y corrupción nacionales, el carlismo, considerado como actitud de insolidaridad moral con este período de decadencia pública, actitud mucho más altiva y sincera que la del republicanismo histórico, comienza a inspirarnos respeto»[12], a propósito de la figura de Valle Inclán.

El hidalgo pobre, el hidalgo arosano que encarnaba en su propia personalidad lo que Castelao llamó «la flor de la locura gallega», es eco de las voces atávicas del hidalgo don Payo Gómez Chariño, almirante del mar, de Mariño de Lobeira que casó con una sirena de la Isla de Sálvora para crear un linaje de navegantes capaces de vencer al tenebroso mar del más allá de Finisterre, de Montenegro, cuya mágica y fascinante mirada, obligaba a su madre, cuando el hidalgo salía del pazo, a tocar las campanas para que se guardasen las doncellas, o el hidalgo Torrado que, en la cumbre de la decrepitud de su linaje, tapaba los agujeros del piso de su pazo con los pergaminos de la familia y vendía los muros a real el carro de piedra[13]. Grandeza y decadencia, familiares a través de sus lecturas y conversaciones —baste recor-

[10] *Laín Entralgo, P.:* La generación del 98 *(cap. IV). Cito por* España como problema. *Madrid, Ed. Aguilar, 1962; p. 416.*

[11] *Vilanova, A.: «El tradicionalismo anticastizo, universal y cosmopolita de las* Sonatas *de Valle Inclán».* Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo: Ensayos de literatura Española Moderna *(ed. B. Brancaforte, E. Mulvihill y R. Sánchez). Madison, University of Wisconsin, 1981; p. 359.*

[12] *Araquistain, L.: «Valle Inclán en la corte».* La Lectura *(1920). Cito por* El arca de Noé. *Valencia, Ed. Sempere, 1926; p. 46.*

[13] *Tomo los datos del interesantísimo opúsculo de Castelao, A.R.:* Galicia y Valle Inclán. *Lugo, Eds. Celta, 1971.*

dar, de un lado, alguna de sus «Cartas galicianas»[14] donde trasfiere el mundo de sus lecturas, y de otro, el prólogo a *Jardín Umbrío* (1903) en el que recuerda a Micaela la Galana, vieja criada, de cuya boca escuchó tanto mitos ancestrales[15]—, evocadas en el retablo artístico de las *Sonatas* y sobre todo de *La Guerra carlista* y las *Comedias Bárbaras,* donde mediante la figura de don Juan Manuel Montenegro y su degenerada descendencia consigue plasmar el desprecio, altanero y orgulloso, por la mediocridad de una sociedad liberal hecha girones por las pérdidas coloniales, la ineficacia social y el caciquismo político, al mismo tiempo que pone de relieve la grandeza de una hidalguía que si bien se asienta sobre el orgullo, la soberbia y la voluntad de dominio, y de este modo es presentado Montenegro, verdadero señor de horca y cuchillo, mujeriego, despótico y violento (con resonancias no casuales del ideario nietzscheano) en *Aguila de blasón* (1907):

> Es uno de esos hidalgos mujeriegos y despóticos, hospitalarios y violentos, que se conservan como retratos antiguos en las villas silenciosas y muertas, las villas que evocan con sus nombres feudales un herrumbroso son de armaduras[16].

o en *Cara de plata* (1923):

> Don Juan Manuel Montenegro, con la escopeta y el galgo, rufo y madrugador, aparece por el huerto de frutales y se detiene en la cancela. Es un hidalgo mujeriego y despótico, hospitalario y violento, rey suevo en su Pazo de Lantañón[17].

también ofrece continuas pruebas de desdén y despecio hacia la sociedad burguesa, cuyos valores son bien contrapuestos a los que degeneradamente mantiene don Juan Manuel Montenegro, cuya fugaz aparición en la *Sonata de otoño* (1902) a galope y gritando:

> No puedo detenerme. Voy a Viana del Prior. Tengo que apalear a un escribano[18].

[14] *Precisamente en la primera* (El Globo, *2-X-1891) y glosando un viaje de Madrid a Monforte, con especial mención para* Los hidalgos de Monforte *(«Había yo leído la novela muy rapaz, y todavía recordaba el delicioso estremecimiento que su lectura me produjo»), emparenta a su compañero de posada con Pedro de Tor, personaje de la novela de Vicetto, y escribe: «Su traza recordaba por un misterioso fenómeno de atavismo, la de algunos reyes suevos de Galicia en la Edad medieval; tenía el pelo como la piel de raposo, la frente angosta, aguileña y torcida la nariz, que daba marcado carácter al rostro asoleado y pecoso; la barba desaliñada, multicolor e hirsuta; verdes las pupilas, que a veces adquirían reflejos cobrizos y toda la persona erguida, valiente, llena de vida y de fuerza extraordinaria», en caracterización espléndida del compañero de posada al que a la mañana siguiente ve partir y dirigirse al pazo, «de donde le habían sacado las dos únicas cosas que pueden mover a un hidalgo montañés: una feria y un pleito». El texto completo debe leerse en el excelente libro de Fichter, W.L.:* Publicaciones periódicas de D. Ramón del Valle Inclán anteriores a 1895. *México, El Colegio de México, 1952; p. 65-70.*

[15] *Dice el prólogo: «Tenía mi abuela una doncella muy vieja que se llamaba Micaela la Galana. Murió siendo yo todavía niño. Recuerdo que pasaba las horas hilando en el hueco de una ventana, y que sabía muchas historias de almas en pena, de duendes y de ladrones. Ahora yo cuento las que ella me contaba». Valle Inclán, R.:* Jardín Umbrío. *Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1975; p. 9.*

[16] *Valle Inclán, R.:* Aguila de blasón. *Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1964; p. 13. Por cierto que el mundo de las* Comedias Bárbaras *ha merecido tres asedios bien recientes. Porrua, M.C.:* La Galicia decimonónica en las «comedias Bárbaras» de Valle Inclán. *A Coruña, Ed. do Castro, 1983. Ramos-Kuethe, L.:* Valle Inclán: «Las Comedias Bárbaras». *Madrid, Ed. Pliegos, 1985. Y Barbeito, C.:* Epica y tragedia en la obra de Valle Inclán. *Madrid, Ed. Fundamentos, 1985.*

[17] *Valle Inclán, R.:* Cara de plata. *Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1964; p. 22*

[18] *Valle Inclán, R.:* Sonata de Otoño *(ed. A.W. Phillips). México, Ed. Porrúa, 1976; p. 103.*

descubre esa adversión por agiotistas, especuladores y usureros que encarnan, en la óptica valleinclaniana, la moral burguesa y decimonónica, y que se traduce en un deseo de justicia social, justiciero y violento, patente en *La Guerra carlista*, cuando el vinculero contradice al Marqués de Bradomín con estas palabras:

Sobrino, yo cuando levante una partida no será por un rey ni por un emperador... Si no fuese tan viejo, ya la hubiera levantado, pero sería para justiciar en esta tierra, donde han hecho camada raposos y garduñas. Yo llamo así a toda esa punta de curiales, alguaciles, indianos y compradores de bienes nacionales. ¡Esa ralea de criados que llegan a amos! Yo levantaría una partida para hacer justicia en ellos; y quemarles las casas, y colgarlos a todos en mi robledo de Lantañón [19].

agoreras de la explosión justiciera de *Romance de lobos* (1908), agudamente leída por el maestro Maravall [20] como símbolo de la violencia mesiánica y de la rebeldía utópica que anida en el corazón del viejo hidalgo. Montenegro arenga a ese mundo popular, marginado por la revolución liberal:

Todo el maíz que haya en la troje se repartirá entre vosotros. Es una restitución que os hago, ya que sois tan miserables que no sabéis recobrar lo que debía ser vuestro. Tenéis marcada el alma con el hierro de los esclavos, y sois mendigos porque debéis serlo. El día en que los pobres se juntasen para quemar las siembras, para envenenar las fuentes, sería el día de la gran justicia... Ese día llegará, y el sol, sol de incendio y de sangre, tendrá la faz de Dios. Las casas en llamas serán hornos mejores para vuestra hambre que hornos de pan. ¡Y las mujeres, y los niños, y los viejos, y los enfermos, gritarán entre el fuego, y vosotros cantaréis y yo también, porque seré yo quien os guíe! Nacisteis pobres, y no podréis rebelaros nunca contra vuestro destino. La redención de los humildes hemos de hacerla los que nacimos con ímpetu de señores cuando se haga la luz en nuestras conciencias [21],

desde la creencia, trasposición del ideario valleinclaniano, de que usureros como el señor Ginero —personaje de las *Comedias* y de *La Guerra carlista*—, enriquecidos a raíz de la desamortización:

Y continuaba su paseo/ el señor Ginero/ hacia una gran huerta que había comprado cuando la venta de los bienes conventuales [22],

—y sobre los que Valle carga todas las acres tintas de lo que Maeztu llamaba su ingenio cáustico— son la causa de la desaparición de los viejos linajes y de los mayorazgos.

—¡Son los usureros los acabadores de las cosas! ¡Las comen por el pie! [23],

dice Basilia, la mujer de Pedro de Vermo, en tono de agorería que, vía Bradomín, se convierte en transparente alegato de Valle Inclán frente al liberalismo de la Res-

[19] *Valle Inclán, R.:* Los cruzados de la causa (La Guerra Carlista, *I), (ed. M.J. Alonso Seoane). Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), 1979; p. 76.*

[20] *Maravall, J.A.: «La imagen de la sociedad arcaica en Valle Inclán».* Revista de Occidente, *44/45 (1966); p. 225-256.*

[21] *Valle Inclán, R.:* Romance de lobos. *Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1968; p. 42-3.*

[22] *Valle Inclán, R.:* Los cruzados de la causa, *ob. cit.; p. 31.*

[23] *Valle Inclán, R.:* Los cruzados de la causa, *ob. cit.; p. 28.*

tauración destructor no sólo de los viejos linajes, y de lo que es más importante los valores inherentes a esos linajes, sino también de la verdadera tradición:

Lo que nunca pudo comprender el liberalismo, destructor de toda la tradición española. Los mayorazgos eran la historia del pasado y debían ser la historia del porvenir [24].

Es evidente que este breve apunte no puede dejar a un lado el motivo que lo generó: Valle es un hidalgo pobre pero altivo y orgulloso de su linaje, y tal es su confesión en la dedicatoria dirigida a Ortega y Munilla en el encabezamiento de la *Sonata de primavera* (1904):

No hace todavía tres años vivía escribiendo novelas por entregas que firmaba orgullosamente, no sé si por desdén si por despecho. Me complacía dolorosamente la obscuridad de mi nombre y el olvido en que todos me tenían. Hubiera querido que los libros estuviesen escritos en lengua lombarda, como las antiguas ejecutorias y que sólo algunos iniciados pudiesen leerlos. Esta quimera ha sido para mí como un talismán. Ella me ha guardado de las competencias mezquinas y por ella no he sentido las crueldades de una vida que fue toda de luchas. Solo, altivo y pobre, he llegado a la literatura sin enviar mis libros a esos que llaman críticos y sin sentarme una sola vez en el corro donde a diario alientan sus vanidades las hembras y los eunucos del Arte [25].

A la par, esta hidalguía pobre, que no ha sido obstáculo para mantener una irrenunciable independencia en el terreno artístico, tiene orígenes y consecuencias en la órbita de su personalidad y de su obra tan ligada en la primera época al espacio gallego. Detrás del mundo de las *Comedias Bárbaras* está el problema de los mayorazgos y de los vínculos y, sobre todo, el de los foros con implicaciones socio-económicas y derivaciones jurídicas tan claras como los costosos y larguísimos pleitos antiforales. La literatura recogió esta ambientación y «Rosalía de Castro, Eduardo Pondal, la Pardo Bazán y, tardíamente Ramón del Valle Inclán tenían incluso razones personales para ofrecer imágenes doloridas de esa caída irreversible, de una clase, antaño dominadora, a la que pertenecían» [26]. En particular Valle desmenuzó varios de los aspectos de este complejo problema económico-social en la trilogía sobre el carlismo y en las *Comedias,* mezclando sátira e ingenio cáustico con una inconfundible melancolía, que tan sagazmente supo advertir el joven Maeztu de 1899 cuando trazara su semblanza para el diario barcelonés *Las Noticias* como habremos de ver más adelante. Por el momento señalemos que ante la crisis de esas estructuras económico-sociales, ante la clausura de prerrogativas y antiguos derechos, don Juan Manuel Montenegro exclama:

Como nací señor, me encuentro con más ánimo de bandolero que de mendigo [27].

[24] *Valle Inclán, R.:* Los cruzados de la causa, *ob. cit.; p. 71. Debo referirme a las resonancias unamunianas en la obra de Valle en una primera entrega por Vilanova, A.: «El tradicionalismo anticastizo...», ob. cit.; p. 353-394.*

[25] *Valle Inclán, R.: «Dedicatoria a José Ortega y Munilla».* Sonata de primavera. *Madrid, Imp. de A. Marzo, 1904. Cito el texto por el excelente libro de Lavaud, E.:* Valle Inclán du journal au roman (1888-1915). *París, ed. Klincksieck, 1979; p. 601.*

[26] *Durán, J.A.:* Agrarismo y movilización campesina en el país gallego (1975-1912). *Madrid, Siglo XXI, 1976; p. 33-4. Este problema es un motivo recurrente en los volúmenes de* Crónicas *que Durán ha ido dando a la luz durante diez años en la ed. Akal.*

[27] *Valle Inclán, R.:* Romance de lobos, *ob. cit.; p. 43.*

convencido, aun en el principio de su grandioso fin, de que

> las leyes, desde que se escriben, ya son males. Cada pueblo debıa conservar sus usos y regirse por ellos [28].

Y recordemos que a las espaldas de Montenegro está Valle, quien en la crónica en forma de prólogo a las *Aventuras del bandido gallego Mamed Casanova* (1904) de Augusto Riera escribe, glosando el retrato del célebre bandolero:

> Los instintos de ese terrible bandolero son los instintos que en otro tiempo sirvieron para perpetuar dinastías... Tiene el alma de los grandes capitanes, fiera, gallarda y de través, como los gavilanes de la espada. Desgraciadamente, ya quedan pocas almas así. ¿Será verdad que cuando se extinguen por completo las razas agonizan?... Yo confieso que admiro a estos bandoleros que desdeñan la ley, que desdeñan el peligro y que desdeñan la muerte. Tienen para mí una extraña fascinación moral [29].

Junto al evidente paralelismo de creación literaria y personalidad del autor a propósito de la hidalguía empobrecida —y en la línea de lo apuntado en el verano del 36 por Maeztu— hay que mencionar que la sátira cáustica y la burla rayana en la inverecundia la dirige el genial autor gallego hacia personajes, instituciones y aconteceres del régimen de la Restauración, y a ello vino a servir el esperpento definido por Maeztu como

> una visión de la vida de los grandes tal como pueden percibirla los ayudas de cámara y los pillos de cocina [30].

Dejando a un lado la posible lucidez de Maeztu al emparentar las excelentes creaciones valleinclanianas con una obra singular de nuestro primer Siglo de Oro, *Crónica burlesca del emperador Carlos V* de Francesillo de Zúñiga [31], es evidente que la feroz ironía y la cruel caricatura del esperpento, muestra fundamental del ingenio mordaz y agresivo de Valle se revela una y otra vez. Así en *Luces de bohemia* (1920), Max Estrella que acaba de identificar al ministro de la Gobernación como un compañero de la bohemia, recibe una rectificación de Serafín el Bonito a la que cáusticamente añade:

[28] *Valle Inclán, R.:* Los cruzados de la causa, *ob. cit.; p. 86.*

[29] *Es el prólogo al opúsculo de Riera, A.:* Aventuras del bandido gallego Mamed Casanova. *Barcelona, ed. Maucci, 1904. Cito el texto de Valle por Durán, J.A.:* Crónicas, I: agitadores, poetas, caciques y bandoleros en Galicia. *Madrid, Akal, 1974; p. 375. Puede verse para las influencias de la historia del bandido en la obra de Valle el estudio de Fressard, J.: «Valle Inclán et Mamed Casanova».* Les Langues Néo-latines, *173 (1965); p. 39-54. Ciertamente esta identificación entre la personalidad de Valle y un épica de la Galicia rústica y feudal ha sido señalada por distinguidos conocedores de la historia de Galicia. Así Vicente Risco afirmaba en 1951: «Coido que Valle Inclán foi o que máis fondo furóu nos estratos máis acochados da psiquis galaica, e que pra facelo, non tivo que facer estudo especial, senón que lle abondio con afondar na súa.» (Risco, V.: «Valle Inclán e as supersticiós de Galicia».* Leria. *Vigo, Galaxia, 1970²; p. 177-8). Lo que supone en cierto modo una reescritura del ideario sintetizado por Miguel de Unamuno en* ¡Aentro!.

[30] *Maeztu, R.: «Valle Inclán».* Autobiografía, *ob. cit.; p. 106.*

[31] *No en vano Diane Pamp de Avalle-Arce, editora de Zuñiga, F.:* Crónica burlesca del emperador Carlos V. *(Barcelona, Crítica, 1981) anota en la página 54 de su introducción: «incluso asoma (en la obra del siglo XVI) la irracionalidad surrealista explotada, ya que no inventada por Valle Inclán en los* esperpentos*».*

SERAFIN EL BONITO.— El señor Ministro no es un golfo.
MAX.— Usted desconoce la Historia Moderna [32].

O en *Los cuernos de don Friolera* (1921) Valle hace reír a su teórico, don Estrafalario, a propósito de nuestro teatro:

Tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática [33].

O ya en el cuadro ejemplar de *El Ruedo Ibérico,* en el que Cánovas aparece retratado de este jaez:

El señor Cánovas del Castillo repasaba las estanterías, asegurándose los quevedos, con nerviosa suficiencia, la expresión perruna y dogmática. Era de una fealdad menestral, con canas y patas de gallo [34].

El ingenio deformador, el acento descarnado y la imgen grotesca no son abominables moralmente, como creía el Maeztu de 1936, sino expresiones de los puñetazos artísticos y vitales —en esta caracterización sí es certero el gran periodista vasco— que Valle asesta al armazón de la sociedad de la Restauración desde la íntima convicción de que el sarcasmo, lo absurdo, lo grotesco, la pirueta cómica o el desenfadado guiñol deben servir en su estética idealista para un arte cuya esencia definiera con suprema agudeza, vía Maese Lotario, en la *Farsa de la enamorada del rey,* dentro de su *Tablado de marionetas para educación de príncipes* (1926).

II

Escribe Maeztu en su semblanza de 1936 a propósito de la obra de Valle:

La obra de Valle que yo conozco mejor es la de la primera y la de la última época. La primera, hasta 1905, es la que puede llamarse «preciosista» y está contenida en *Femeninas, Epitalamio* y las *Sonatas.* La última es la que el autor llamó *Esperpentos.* Es la peor moralmente; la mejor, en cambio, desde un punto de vista vital [35].

Aun discrepando del juicio del autor de *Hacia otra España* que considera la primera época de Valle como un ensamblaje de ejercicios de estilo, lo que equivale a leer el mundo de las *Sonatas* como un retablo esteticista [36], alejándose el propio Maeztu de sus certeros juicios del año 99, es interesante ver cómo la literatura del

32 *Valle Inclán, R.:* Luces de bohemia. *Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1968; escena V, p. 50-1.*

33 *Valle Inclán, R.:* Los cuernos de don Friolera (Martes de carnaval). *Madrid, Espasa-Calpe (Austral); p. 75.*

34 *Valle Inclán, R.:* Baza de espadas (Ruedo Ibérico). *Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1971; p. 19.*

35 *Maeztu, R.: «Valle Inclán».* Autobiografía, *ob. cit.; p. 105-6.*

36 *El profesor Antonio Vilanova ha escrito («El tradicionalismo anticastizo...» ob. cit.; p. 387): «Me cuesta mucho creer que un espíritu de tan agudo estro satírico, de tan acre mordacidad y maliciosa ironía como Don Ramón del Valle Inclán, haya atribuido seriamente al Marqués de Bradomín, con una intención exclusivamente esteticista, poetizante e idealizadora, la inmensa dosis de vanidosa jactancia y presunción erótica, petulante cinismo y gratuita perversidad, sin inyectarle una secreta intención paródica. Me cuesta mucho imaginar que el feroz debelador de nuestra «hueca y pomposa prosa castiza», reflejo, según él, «de un gesto desaparecido con las conquistas y las guerras», a cuya imitación atribuye, «cuatro siglos de literatura jactanciosa y vana», haya atribuido involuntariamente a las memorias de su héroe el mismo tono de vanidad y jactancia que tan severamente había censurado.»*

esperpento le parece más afín a la personalidad de Valle e inclusive la estima como la parte de la obra donde más se trasluce el alma del gran escritor gallego.

Y, en efecto, el mundo literario del esperpento aparece como el logro artístico más conseguido de la estética idealista de nuestro autor, que menospreciando el prosaísmo decimonónico —lo señaló agudamente Maeztu— se lanza por los arrabales de la musa moderna, tal vez para corroborar el juicio del joven Ortega y Gasset que tras elogiar los méritos de la *Sonata de estío* y reconocer en Valle a un maestro de escritores, escribía: «¡Cuánto me regocijaré el día que abra un libro nuevo del señor Valle Inclán sin tropezar con 'princesas rubias que hilan en ruecas de cristal', ni ladrones gloriosos, ni inútiles incestos! Cuando haya concluido la lectura de ese libro probable y dando placentero sobre él unas palmaditas exclamaré: 'He aquí que don Ramón del Valle Inclán se deja de bernardinas y nos cuenta cosas *humanas, harto humanas* en su estilo noble de escritor bien nacido»[37]. En el esperpento Valle marcha «historia adentro» (la expresión es del profesor Sobejano) desvelando, desnudando, lo esencial de un tiempo histórico y humano al margen de la retórica al uso. Si es la mejor zona de su obra desde un punto de vista vital lo es porque Valle acierta con unos logaritmos literarios que alcanzan mayores cotas de verdad humana e histórica que los anteriores, a la par que plasman su personalidad francamente inclinada, tras la crisis de 1917, a la historicidad:

> Se hace indispensable cambiar los moldes y abandonar la insulsa novela de amaños. Yo le digo a la juventud española que vaya a buscar sus novelas a la cuestión agraria de Andalucía y a la enorme tragedia que se viene desarrollando en Cataluña. Ahí está la cantera de donde han de surgir los grandes libros del futuro en España[38].

Lo verdaderamente vital en un artista es lo propio, lo singular, aquello en lo que se expresa su talento individual, su carácter. Si ya Unamuno hablaba en este sentido en sus conocidos *Tres Ensayos* de 1900, Valle al redactar la primera serie de artículos sobre las Exposiciones de Bellas Artes en *El Mundo* de 1908 —del 29 de abril al 4 de julio[39]— sostiene que, en general, los lienzos de la exposición, atravesados por una realismo mezquino y un costumbrismo fotográfico, están lejos de reflejar y revelar la honda verdad que duerme en todas las cosas porque se interesan

> únicamente por aquella baja verdad que se muestra a los ojos de todos. La verdad sin carácter[40].

El artista, a su juicio —lo que supone una concepción idealista del arte— ha de descubrir en todas las cosas la verdad más honda y

> entonces nacen esas obras de arte, más fuertes en emoción que la vida misma[41].

[37] *Ortega y Gasset, J.:* Sonata de estío. La Lectura *(II, 1904). Cito por* Ensayos sobre la generación del 98. *Madrid, Revista de Occidente y Alianza ed. 1981; p. 81-2.*

[38] *Valle Inclán, R.: «En torno al* género estrafalario». Diario de la Marina *(La Habana, 12-IX-1921). Cito por Dougherty, D.:* Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias. *Madrid, Fundamentos, 1983; p. 105-106.*

[39] *Noticia de los artículos —sin reproducirlos— de Lavaud, E.: «Valle Inclán y la Exposición de Bellas Artes de 1908».* Papeles de Son Armadans, *CCXLII (1976); p. 115-128.*

[40] *Valle Inclán, R.: «Notas de la Exposición. Divagaciones».* El Mundo *(11-V-1908).*

[41] *Valle Inclán, R.: «Notas de la Exposición. Divagaciones».* El Mundo *(11-V-1908).*

Pensamiento que se encuentra refrendado en *La lámpara maravillosa* (1916) cuando al analizar el quietismo estético que propone, subraya que

inicia una visión más sutil de las cosas y al mismo tiempo nubla su conocimiento porque presiente en ellas el misterio. Es la revelación del sentido oculto que duerme en todo lo creado, y que al ser advertido nos llena de perplejidad [42].

El escritor que advierte este sentido hondo, palpitante y verdadero de todas las cosas, que realiza una obra más intensa que la propia vida, no puede proceder de otra manera que confiriendo carácter propio a su creación. De este modo Valle al analizar la obra de Julio Romero de Torres en la Exposición de 1912 escribe:

El carácter se obtiene exaltando la condición fundamental de las cosas, y todo arte exaltado es idealista [43].

Exaltar la condición fundamental de las cosas es dotar la creación de carácter, traspasarla de hondura vital, porque —escribe Valle en 1908—

Para mí es indudable que el artista que no tiene una estética personal, no tiene temperamento, y el que la tiene como una nebulosa, sin haber podido definirla, no tiene talento [44].

A la luz de la vertiginosa transparencia de estos textos, que no son charlas improvisadas para cualquier entrevista sino meditadas aportaciones a la estética que van configurándose desde 1908 a 1916, es lógico reconocer el acierto de Maeztu, tanto más si tenemos en cuenta que esta estética personal en la que se dan la mano temperamento y talento, verdad y emoción, Valle la edificará con el esperpento, antídoto, en primer lugar, de viejas retóricas y catalizador de modernidad. De ahí que el interrogante de *La pipa de Kif* (1919):

¿Acaso esta musa grotesca
—ya no digo funambulesca—
que con sus gritos espasmódicos
irrita a los viejos retóricos,
y salta luciendo la pierna,
no será la musa moderna? [45]

tenga respuesta en el «apostillón» que abre la *Farsa y licencia de la Reina Castiza* (1922):

Mi musa moderna
enarca la pierna,
se cimbra, se ondula,
se comba, se achula
con el ringorrango
rítmico del tango
y recoge la falda detrás [46].

[42] *Valle Inclán, R.:* La lámpara maravillosa, *ob. cit.; (IV, 4), p. 107.*

[43] *Valle Inclán, R.: «Julio Romero de Torres».* Nuevo Mundo *(30-V-1912). Cito por Lavaud, J.M.: «Une collaboration de Valle Inclán au journal* Nuevo Mundo *et l'exposition de 1912».* Bulletin Hispanique, *LXXI (1966); p. 301.*

[44] *Valle Inclán, R.: «Notas de la Exposición. Divagaciones».* El Mundo *(11-V-1908).*

[45] *Valle Inclán, R.:* La pipa de Kif. *Cito por* Claves líricas. *Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1964; p. 103-04.*

[46] *Valle Inclán, R.:* Farsa y licencia de la Reina Castiza (Tablado de marionetas para educación de príncipes). *Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1970; p. 147.*

El esperpento es eso: exaltar la condición de las cosas, enarcar la pierna, achular gestos, ondular realidades. Es dar con la geometría oblicua y disparatada del tablado, reveladora de la verdad con carácter. No es otra cosa lo que explica Max Estrella en la archisabida escena duodécima de *Luces de bohemia:* el esperpento es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

Ahora bien, ¿tal configuración estética alcanza a revelar la realidad honda, la verdadera, como pretendía el Valle crítico de pintura en 1908 y en 1912? No cabe duda que esta era la pretensión del gran artista gallego que si en la ya mencionada escena doce de *Luces de bohemia* afirmaba por boca del último bohemio modernista, el ciego Max:

MAX.— España es una deformación grotesca de la civilización europea [47].

O en la última escena de la obra —y en réplica de don Latino—:

PICA LAGARTOS.— ¡El mundo es una controversia!
D. LATINO.— ¡Un esperpento!
EL BORRACHO.— ¡Cráneo privilegiado! [48]

Sostenía años después memorizando y evocando los años de la bohemia modernista del Madrid finisecular, a propósito del libro de Ricardo Baroja, *El Pedigree* (1926):

¡Grotescas horas españolas en que todo suena a moneda fullera! Todos los valores tienen hoja —la Historia, la Política, las Armas, las Academias—. Nunca había sido tan mercantilista la que entonces comenzó a llamarse Gran Prensa —G. P.—. ¡Maleante sugestión tiene el anagrama! En aquellas ramplonas postrimerías, trabé conocimiento con Ricardo Baroja. Treinta años hace que somos amigos. Juntos y fraternos, conversando todas las noches en el rincón de un café, hemos pasado de jóvenes a viejos. Juntos y dilettantis, asistimos al barnizaje de las exposiciones y a los teatros, a las revueltas populares y a las verbenas. Par a par, hemos sido mirones en bodas reales y fusilamientos. Mateo Morral, pasajero hacia su fin, estuvo en nuestra tertulia la última noche. Le conocimos juntos, y juntos fuimos a verle muerto. Ricardo Baroja hizo entonces una bella aguafuerte: Yo guardo la primera prueba. Ajenos a la vida española, sin una sola atadura por donde recibir provecho, hemos visto con una mirada de buen humor treinta años de historia. En el rincón del café aún nos regocijamos recordando aquellos fastos, cuando era Areópago la Puerta de Lhardy —El Gran Agustinazo, el Gran Alejandro, el Abate Pirracas, eran allí sibilas y oráculos—. Lucía sus corbatas el inevitable Morote. ¡Tiempos babiones aquellos! Iba de gigantón en todas las procesiones don Alberto Aguilera. En los entierros y pasos de lucimiento, ya cojeaba, de espadín y sombrero apuntado, el conde de Romanones. La Infanta Isabel estaba en todos los teatros vestida de verde, y se dormía en todos los conciertos. Estrenaba Echegaray. Era flor de la literatura castiza Mariano de Cavia. Un Petronio, Medrano. Atico, el Conde de Esteban Collantes. Moreno Carbonero, pintor de las Reales Personas. Poetas de Casa y Boca, Grilo y Cavestany: el Conde de Casa Valencia esplendía en la Real Academia Española. Rubén Darío, meditabundo frente de su ajenjo, alcanzaba las bayas de los mejores ingenios, y la juventud modernista, con sus azufres galicanos, provocaba el estornudo patriota. La contaminación literaria era el tema que, de madrugada, discutían por las tascas García y don Mariano. Con estas regocijadas memorias no intento significar que haya mudanza en los tiempos. Son más vistosos que nunca los plumajes y las bandas, los discursos y los alboroques de las gloriosas retiradas. La consecuen-

[47] *Valle Inclán, R.:* Luces de bohemia, *ob. cit.; escena XII, p. 106.*
[48] *Valle Inclán, R.:* Luces de bohemia, *ob. cit.; escena XV, p. 144.*

cia es virtud española, y cuando parece trastocada la mojiganga es porque aumenta el número de babiones. Dios mejora sus horas hogañazo, como rezan los clásicos y los pardillos en este ruedo. De mirón en las mojigangas, hace treinta años, conocí a Ricardo Baroja [49].

Es decir, deformación grotesca para un mundo grotesco. Adecuación perfecta entre la honda y desnuda verdad esencial y el arte. Simbiosis sabia de un artista que repitió hasta la saciedad que

para la obra de arte nada es como es, sino como la memoria lo evoca [50],

desarrollando tal postulado en *La lámpara maravillosa:*

En nuestras creaciones bellas y mortales, las imágenes del mundo nunca están como los ojos las aprenden, sino como adecuaciones al recuerdo. En el recuerdo todas las cosas aparecen quietas y fuera del momento, centros en círculos de sombra. El recuerdo da a la imágenes la intensidad y la definición de unidades, al modo de una visión cíclica. El recuerdo es la alquimia que depura todas las imágenes y hace de nuestra emoción el centro de un círculo, igual al ojo del pájaro en la visión de altura [51].

Notando además que el recuerdo propicia la «visión de altura», visión clave en la elaboración esperpéntica, y que el autor de *Luces de bohemia* venía delimitando desde 1910 [52], estableciendo ya por esos mismos años una barrera entre el arte realista —realista en lo efímero, diríamos con propiedad— y su perspectiva idealista consolidada, sin renunciar a la historicidad en el esperpento. Así al salir del estreno de la obra de Benavente, *Señora ama* (1908), le dice a Ricardo Baroja:

A mí no me gusta un teatro de esta manera. Con los recursos de presencia que el teatro tiene nos echan a la cara trozos de realidad. El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal. Las cosas no son como la vemos sino como las recordamos. La palabra en la creación literaria necesita siempre ser trasladada a ese plano en el que el mundo y la vida humana se idealizan. No hay poesía sin elaboración [53].

¿Cómo manifestar la visión grotesca, escrutadora de realidades profundas, en la literatura? No hay otro remedio que el idioma, la expresión, la lengua. Maeztu, como también Unamuno [54], se da cuenta en 1936 que la revolución de Valle es similar a la de Góngora y que su magisterio está precisamente en este aspecto:

[49] *Valle Inclán, R.: «Prólogo a* El Pedigree» *de Ricardo Baroja. Madrid, ed. Caro Raggio, 1926; p. 10-12. La importancia de este texto nos lleva a reproducirlo largamente, dado que a menudo no se menciona.*

[50] *Valle Inclán, R.: «Notas de la exposición. Del retrato».* El Mundo *(12-VI-1908).*

[51] *Valle Inclán, R.:* La lámpara maravillosa, *ob. cit.; (IV, 2), p. 101.*

[52] *Lyon, J.E. aporta textos definitivos en su artículo* «La media noche: *Valle Inclán at the cross roads».* Bulletin of Hispanic Studies, *LII (1975); p. 135-142.*

[53] *Las declaraciones de Valle las tomo de Gómez de la Serna, R.:* Don Ramón María del Valle Inclán. *Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1979; p. 107. También las reproduce en los apéndices el libro de Lyon, J.E.:* The theatre of Valle Inclán. *Combridge, Cambridge University Press, 1983; p. 208.*

[54] *Me refiero a Unamuno, M.: «El habla de Valle Inclán».* Ahora *(29-I-1936). Cito a Esteban, J.:* Valle Inclán visto por..., *ob. cit.; p. 227-231. En dicho artículo Unamuno sentencia terminante: «El sabía, Valle —como sé yo— que haciendo y rehaciendo habla española se hace historia española, lo que es hacer España» (p. 230).*

El hecho es que, a partir de Valle Inclán los escritores se cuidan de la manera de escribir más de lo que antes era normal [55].

La preocupación de Valle por la forma y la lengua literaria viene de sus años mozos. No podemos hacer aquí una cala en profundidad en tan apasionante tema, sino únicamente subrayar cómo la visión grotesca, la nueva visión esperpéntica, que comporta distanciamiento e impasibilidad, necesita de una expresión deformada, tal y como propugna Max Estrella:

MAX.— Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España [56].

Ya en 1908 al juzgar la Exposición de Pintura de Bellas Artes hacía hincapié en que la literatura apenas muda de esencia, mientras, en cambio, evoluciona constantemente el medio de expresión, la lengua:

En la literatura tampoco cambia la esencia, pero evoluciona constantemente el medio de expresión, que son los idiomas, y esta inestabilidad de la forma es tan honda que parece en algunos momentos tener la fuerza destructora y a la par creadora de los cataclismos [57].

Y en esa evolución, Valle sin desdeñar el primer momento de su obra, en el que mediante una prosa plagada de asociaciones, cromatismos y musicalidd —ejemplo del profundo aprecio que para nuestro autor tenía lo sensorial— proclama la necesidad de sacar nuestra literatura del prosaísmo agarbanzado o del casticismo trasnochado e infecundo, para sentir el imperio de lo actual, y a ello se refiere en *La lámpara maravillosa* con estas palabras, cargadas por lo demás de resonancias unamunianas según el penetrante análisis ya mencionado de Antonio Vilanova:

Desde hace muchos años, día a día, en aquello que me atañe, yo trabajo cavando la cueva donde enterrar esta hueca y pomposa prosa castiza, que ya no puede ser la nuestra cuando escribamos, si sentimos el imperio de la hora [58].

quiere ir más lejos, forjar un nuevo código, una nueva estética, ¡tal vez una nueva ética!, propugnando desde las páginas de su breviario estético:

Poetas, degollad vuestros cisnes y en sus entrañas escrutad el destino. La onda cordial de una nueva conciencia sólo puede brotar de las liras [59].

Y ello, la forja de una nueva visión, una nueva conciencia y una nueva habla, en base a que,

el habla castellana no crea de su íntima sustancia el enlace con el momento que vive el mundo [60],

55 *Maeztu, R.: «Valle Inclán».* Autobiografía, *ob. cit.; p. 108.*
56 *Valle Inclán, R.:* Luces de bohemia, *ob. cit.; escena XII, p. 107.*
57 *Valle Inclán, R.: «Notas de la Exposición. Divagaciones».* El Mundo *(11-V-1908).*
58 *Valle Inclán, R.:* La lámpara maravillosa, *ob. cit.; (II, 6), p. 56.*
59 *Valle Inclán, R.:* La lámpara maravillosa, *ob. cit.; (II, 6), p. 55.*
60 *Valle Inclán, R.:* La lámpara maravillosa, *ob. cit.; (II, 6), p. 55.*

sino que se ha encastillado, se ha fosilizado, sólo es una inoperante y vieja prosa castiza:

Triste destino el de aquellas razas enterradas en el castillo hermético de sus viejas lenguas, como las momias de las remotas dinastías egipcias, en la hueca sonoridad de las Pirámides [61].

Sin embargo, tal preocupación por unas nuevas formas no supone desdeñar la esencia de la tradición. Lejos de ello, le parece que hay que amar la tradición en lo que tiene de impulso creador, renovador y fecundo, al extraer del legado del pasado el secreto del porvenir:

Amemos la tradición, pero en su esencia, y procurando descifrarla como un enigma que guarda el secreto del Porvenir [62].

Antonio Vilanova ha mostrado [63] cómo el precepto valleinclaniano guarda estrecha relación con las afirmaciones de Unamuno en los ensayos *En torno al casticismo* en su excelente estudio sobre las *Sonatas.* Tal vez convenga advertir, no obstante, que al discutir sobre la teoría del esperpento don Estrafalario y don Manolito en los inicios de *Los cuernos de don Friolera,* éste le reprocha a aquél sus pedanterías y le compara —no olvidemos que don Estrafalario actúa como portavoz de Valle— con Unamuno:

D. MANOLITO.— Usted no es más que un hereje, como don Miguel de Unamuno [64].

con lo que las tesis del profesor Vilanova serían fácilmente aprovechables para la teoría del esperpento que además no desprecia el arte clásico, sino al contrario lo tiene muy en cuenta. Recordemos las palabras de Max en *Luces de bohemia:*

MAX.— Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato. (...) Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento [65].

El héroe clásico no ha sido desdeñado. Al contrario, el Valle de los esperpentos no abandona su querencia por los tipos eternos, por los arquetipos. Decía en 1910 refiriéndose a la nueva mirada con «ojos de altura»:

[61] *Valle Inclán, R.:* La lámpara maravillosa, *ob. cit.; (II, 5), p. 52.*

[62] *Valle Inclán, R.:* La lámpara maravillosa, *ob. cit.; (II, 6), p. 56.*

[63] *Vilanova, A.: «El tradicionalismo anticastizo...», ob. cit.; cap. VI, especialmente. Además creo de suma importancia recordar que Unamuno afirma en* Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y los pueblos *(1913) el paralelismo entre la memoria y la tradición, reforzando, de hecho, viejas ideas. Dada la importancia otorgada por Valle en su breviario estético al recuerdo y a la tradición, parece aconsejable tener presente esta inicial afirmación unamuniana tan sorprendentemente afín a Valle Inclán: «La memoria es la base de la personalidad individual, así como la tradición lo es de la personalidad colectiva de un pueblo. Se vive en el recuerdo y por el recuerdo, y nuestra vida espiritual no es, en el fondo, sino el esfuerzo de nuestro recuerdo por perseverar, por hacerse esperanza, el esfuerzo de nuestro pasado por hacerse porvenir» (Unamuno, M.:* Del sentimiento trágico. Obras Completas, *t. VII. Madrid, ed. Escelicer, 1966: p. 114). Creo que se debería profundizar en esta relación teniendo presente que Unamuno habla del sentimiento trágico de la vida* de los pueblos *y Max Estrella afirma querer establecer mediante el esperpento el «sentido trágico de la vida española».*

[64] *Valle Inclán, R.:* Los cuernos de don Friolera, *ob. cit.; p. 76.*

[65] *Valle Inclán, R.:* Luces de bohemia, *ob. cit.; escena XII, p. 106.*

Hay que pintar a las figuras añadiéndoles aquello que no han sido. Así un mendigo debe parecerse a Job y un guerrero a Aquiles [66].

Insistía —ahora en una consideración que afecta a lo clásico como paradigma global— en *La lámpara maravillosa:*

Yo para mi ordenación tengo como precepto no ser histórico, ni actual, pero saber oír la flauta griega [67].

Corroborando tal criterio en los versos de *La pipa de Kif*:

Resplandecen de amor las normas
eternas. Renacen las formas.
Tienen la gracia matinal
del Paraíso Terrenal [68].

Indicadores de su aprecio por las normas eternas, por el modelo clásico y naturalmente por sus héroes.

¿Cómo se presentan estos aspectos en el esperpento? Deformados, parodiados, fantocheados....

MAX.— Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas [69].

nos dice su *alter-ego* artístico Max Estrella, y el propio Valle explica a Martínez Sierra el 7 de diciembre de 1928:

El mundo de los esperpentos —explica uno de los personajes en *Luces de bohemia*— es como si los héroes antiguos se hubieran deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia. Y con este sentido los he llevado a *Tirano Banderas* y a *El Ruedo Ibérico* [70].

Pero si amar la esencia de la tradición quiere decir, al modo unamuniano, amar lo que ésta tiene de eterno, universal y clásico, también representa querencia por algunos aspectos de la literatura española que conservan ese aire eterno, cosmopolita y universal, y que desde luego se integran —como acertadamente señaló Maeztu— en el esperpento. Precisamente es en el ya mencionado diálogo entre don Estrafalario y don Manolito (*Los cuernos de don Friolera)* en el que, tras la representación de los muñecos de un teatro rudimentario y popular (el bululú del compadre Fidel), don Estrafalario, que cree —conviene recordarlo— que la única regeneración posible vendrá de estos muñecos, comenta:

66 *De nuevo tomo las declaraciones de Valle del libro de Gómez de la Serna, R.:* Don Ramón María del Valle Inclán, *ob. cit.; p. 110.*

67 *Valle Inclán, R.:* La lámpara maravillosa, *ob. cit.; (II, 6), p. 56.*

68 *Valle Inclán, R.:* La pipa de Kif, *ob. cit.; p. 102.*

69 *Valle Inclán, R.:* Luces de bohemia, *ob. cit.; p. 106.*

70 *Martínez Sierra, G.: «Estética del esperpento».* ABC *(7-XII-1928). Cito por Dougherty, D.:* Un Valle Inclán olvidado, *ob. cit.; p. 177.*

Este tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español. Y no digo esto por amor a las formas populares de la literatura [71].

Este bululú pue posee una dignidad demiúrgica tiene un mayor poder de sugestión que el teatro clásico español, en cuya imitación la literatura española ha perdido emoción y verdad y ha fosilizado la lengua literaria, según conocidos dictados de Valle, pues, en efecto, sostenía en *La lámpara maravillosa* que,

En la imitación del siglo que llaman de oro, nuestro romance castellano dejó de ser como una lámpara en donde ardía y alumbraba el alma de la raza. Desde entonces, sin recibir el más leve impulso vital, sigue nutriéndose de viejas controversias y de jactancias soldadescas. Se sienten en sus lagunas muertas las voces desesperadas de algunas conciencas individuales, pero no se siente la voz unánime, suma de todas y expresión de una conciencia colectiva. Ya no somos una raza de conquistadores y de teólogos, y en el romance alienta siempre esa ficción. Ya no es nuestro el camino de las Indias, ni son españoles los Papas, y en el romance perdura la hipérbole barroca, imitada del viejo latín cuando era soberano del mundo. Ha desaparecido aquella fuerza hispana donde latían como tres corazones la fortuna en la guerra, la fe católica y el ansia de aventuras, pero en la blanda cadena de los ecos sigue volando el engaño de su latido, semejante a la luz de la estrella que se apagó hace mil años... Nuestra habla, en lo que más tiene de voz y de sentimiento nacional, encarna una concepción del mundo vieja de tres siglos [72].

Con brevedad: Valle juzga inoportuna la imitación de unas formas literarias que se han quedado ancladas en un tiempo que apenas tiene nada que ver con el presente —y recordemos la exigencia valleinclaniana de una literatura que está a la altura del «imperio de la hora»—, mientras propone la reivindicación de aquellas formas artísticas que contengan la emoción y la vida indemnes, y que de este modo sirvan al reconocimiento de la verdadera tradición. Es tempranamente, al juzgar en sus «Notas de la Exposición de 1908» el lienzo de Marcelino Santa María, *Las hijas del Cid*, cuando expone la condición de actualidad artística que debe tener el buen arte, identificado, en esta ocasión, con el romancero viejo castellano:

En este cuadro de Marcelino Santa María hay un gran fondo de sinceridad y de actualidad artística. Porque hemos de convenir en que la actualidad no es lo efímero. El romance del Cid donde se narran las desventuras de doña Elvira y doña Sol tiene una actualidad más alta, más castellana y más artística que el romance de ciego donde se cantan las hazaña del *Pernales*. Es tan fuerte y tan sencilla la tragedia de la dos hijas del Campeador, que el romance surge espontáneo y actual cuatro siglos después, sin que a nadie se le ocurriese llamar arcaizante al anónimo poeta. El suceso de la tragedia estaba lejano, pero el dolor y la crueldad y las lágrimas que rezuman de ella palpitan en una luz de poesía, que es la actualidad de todos los siglos y de todas las horas y de todo el Arte [73].

El buen arte para el Valle Inclán de 1920, al igual que para el de 1900, se cortaba por una patrón idealista que si prefirió en un primer momento cultivar el espíritu

[71] *Valle Inclán, R.:* Los cuernos de don Friolera, *ob. cit.; p. 74*

[72] *Valle Inclán, R.:* La lámpara maravillosa, *ob. cit.; (II, 6), p. 54-5. Pasaje que como incontestablemente ha mostrado mi maestro Antonio Vilanova proviene de «la idea unamuniana de que hay que renunciar a la imitación de la literatura castellana de la Edad de Oro, olvidar, si es preciso, la tradición de nuestra literatura clásica y castiza, en la que siguen viviendo ideas hoy moribundas, y acabar con los engañosos casticismos de pensamiento y de lenguaje de que sigue nutriéndose la literatura española finisecular». (Vilanova, A.: «El tradicionalismo anticastizo...», ob. cit.; p. 372).*

[73] *Valle Inclán, R.: «Notas de la Exposición.* Las hijas del Cid». El Mundo *(30-VI-1908).*

de decadencia al modo europeo y anticastizo de las *Sonatas*[74], optó después, y como la plasmación más vital y sincera de su personalidad, por el camino del esperpento, es decir, la vía de la sátira grotesca de alta ejemplaridad moral, cuyo mérito fundamental está en la consolidación de una mirada colectiva —como quería Valle en 1910—:

> Conservando en el arte el aire de observación colectiva que tiene la literatura popular, las cosas adquieren una belleza de alejamiento[75].

y de una lengua y un estilo propio, también reclamado por Valle para la futura literatura y, en especial, para el teatro venidero. Así si en 1925, en una conferencia celebrada en Vigo habla de la necesidad de un nuevo idioma español que rompa el hermeticismo caduco del castellano actual para hacerse

> más flexible, más vivo y más sonoro[76],

en 1929, y en una entrevista que le hizo Luis Emilio Soto para *La Nación* de Buenos Aires, afirma tajante:

> El espíritu de la lengua es otro aspecto que el dramaturgo debe tener muy presente[77]

Valle Inclán atendió con especial cuidado este aspecto. En el lenguaje está la base de la riqueza literaria de los esperpentos, y en ellos recreó el argot de los madriles, los arcaísmos y los cultimos, las voces populares de sainete, los gitanismos procaces y marginales... Este era desde 1920 su nuevo magisterio, como un eslabón más de aquel que inició en la crisis de fin de siglo desde cafés y cervecerías. Tenía razón Maeztu:

> Lo que influyó decisivamente sobre las nuevas generaciones fue su afirmación incansable de que lo esencial en literatura es el estilo[78].

III

Creo que ha sido torpe el olvido. Si Ramiro de Maeztu en 1936 —ya en el último tramo de su marcha *hacia el Paraíso*[79]— fue capaz de trazar un formidable retrato (algunas salvedades no son del caso) de la personalidad y de la obra de Valle Inclán

[74] *Un buen planteamiento del tema, desde coordenadas europeas, en Dupont, C.: «Les* Sonatas *de Valle Inclán et l' esprit de décadence», en el colectivo* L'esprit de décadence-I (colloque de Nantes, 1976). *París, Librairie Minard, 1980; p. 175-186.*

[75] *Tomo las palabras de Valle de Gómez de la Serna, R.:* Don Ramón María del Valle Inclán, *ob. cit.; p. 110.*

[76] *Cito por Dougherty, D.:* Un Valle Inclán olvidado, *ob. cit.; p. 135. Transcribe una reseña de la conferencia en* Heraldo de Madrid *(16-IV-1925).*

[77] *Valle Inclán, R.: «En torno al teatro».* La Nación *(Buenos Aires, 3-III-1929). Cito por Dougherty, D.:* Un Valle Inclán olvidado, *ob. cit.; p. 179.*

[78] *Maeztu, R.: «Valle Inclán».* Autobiografía, *ob. cit.; p. 107.*

[79] *Utilizo con ironía que declaro la denominación de las etapas de la trayectoria intelectual de Maeztu llevada a cabo por Vicente Marrero en su libro* Maeztu. *Madrid, Rialp, 1955. Obra que, sin embargo, es utilísima como acopio de materiales.*

es porque, en realidad, es el primer publicita que escribe una semblanza del sólo autor por entonces, 1899, de *Femeninas* y *Epitalamio.* Se trata de un artículo que vio la luz en el periódico barcelonés *Las Noticias* el 3 de diciembre de 1899, y que reproducimos íntegro en el apéndice.

El siglo está muriendo: las últimas luces coloniales se han apagado; la crisis del canovismo se denuncia desde los apenas nacidos partidos obreros y desde las burguesías periféricas; los institucionistas siguen confiando en una venidera república que haga de la educación carta magna; todos son intentos regeneracionistas; los jóvenes intelectuales del 98 plantean alternativas que empiezan radicales en el anarquismo o en el socialismo y acaban por reflexionar y comprender el ideario noventayochista y regeneracionista de los magistrales ensayos de Miguel de Unamuno en *La España Moderna* de 1895: *En torno al casticismo* abre crisis, fomenta meditaciones, estimula inflexiones intelectuales...

Aunque Maeztu escribiera en 1923 que

> En 1898 yo no era más que un jovenzuelo con más pasiones que saber [80],

en esa «madura» y constante obsesión de pintar los años finiseculares como el infierno, lo cierto es que cuando llega a Madrid a mediados de 1897 [81], Maeztu, que cuenta veintitrés años, tiene una conciencia algo intuitiva pero firme de la problemática económica de la España finisecular, en la que no sólo detecta escaso realismo en el análisis de la situación económico-social sino desdén por los verdaderos factores de progreso, los únicos que pueden apuntar a una España nueva, que son el trabajo, la fábrica, el comercio, el desarrollo económico, etc. Así si en *Germinal* (6-VIII-1897) expresa su convicción de que es más positivo el comercio y la industria que el idealismo quijotesco:

> En estos tiempos hacen más milagros las varas de medir que la lanza del valeroso don Quijote [82]

en «Parálisis progresiva» (IV-1897) había afirmado por primera vez el ideario de *Hacia otra España:* el libre desarrollo económico en el que la voluntad y la fuerza de capitalistas y obreros reemplace el desmoronamiento del Estado canovista:

> España prefiere su carrito de paralítica, llevado atrás y adelante por el vaivén de los sucesos ciegos, al rudo trabajo de rehacer su voluntad y enderezarse [83].

[80] *Maeztu, R.: «Los del 98».* El Sol (13-X-1923). Autobiografía, *ob. cit.; p. 69.*

[81] *Estimo que sería en abril o mayo de 1897, dado que «Parálisis progresiva» —tercer artículo del volumen* Hacia otra España— *está fechada en Madrid, abril de 1897. En el artículo «Valle Inclán»* (Las Noticias, *3-XII-1899) recuerda: «Al caer sobre Madrid hará cosa de dos años y medio». Por último, la primera colaboración de Maeztu en* Germinal, *«El socialismo bilbaíno» es del 16 de julio de 1897. Algunas precisiones más se pueden leer en Pérez de la Dehesa, R.:* El grupo «Germinal»: una clave del 98. *Madrid, Taurus (Cuadernos Taurus), 1970.*

[82] *Maeztu, R.: «¿Qué se debe hacer de Cuba?».* Germinal *(6-VIII-1897). Cito por* Artículos desconocidos (1897-1904). *(Ed. E. Inman Fox). Madrid, Castalia, 1977; p. 64.*

[83] *Maeztu, R.:* Hacia otra España *(ed. V. Marrero). Madrid, Rialp, 1967; p. 41.*

Y en *Germinal* (30-VII-1897) señalando la tarea del socialismo, al que parece muy próximo el primer Maeztu:

> Cumple al socialismo encauzar el torrente de reivindicaciones, hacer que la venganza de los que sufren no sea la coz ciega de la bestia maltratada, sino el movimiento consciente y notabilísimo de un pueblo que, al derribar el monumento antiguo de tortura, se siente con fuerza para elevar sobre sus ruinas el edificio de una sociedad más justa y más feliz [84].

Pero el entorno con el que el joven colaborador de *Germinal* y *El País* (a lo largo de 1897) se tropieza en Madrid es desolador, y de ahí el sarcasmo y la queja que se advierten en estos primeros artículos que denuncian también la parálisis intelectual y literaria:

> Parálisis intelectual reflejada en las librerías atestadas de volúmenes sin salida, en las cátedras regentadas por ignaros profesores interinos, en los periódicos vacíos de ideas y repletos de frases hechas, escritos por el hampa social que lanza al arroyo la lucha por la vida, en los teatros, donde sólo las estulticias del género chico atraen a un público incapaz de saborear la profundidad de un pensamiento... parálisis bien simbolizada por esa Biblioteca Nacional en donde sólo encontré ayer a un anciano tomando notas de un libro de cocina de Angel Muro [85].

de la España finisecular a la par que debaten «la importancia del papel que podría tener el arte en la renovación socio-política del país» [86].

Aun sin entrar en cuestiones estéticas que no le interesan en sí mismas, dado que concibe el arte en función de su contribución al desarrollo económico, social y político de una sociedad que marcha hacia otra España, o bien como culminación de ese mismo desarrollo:

> Sólo cuando la riqueza proporciona a los pueblos el vagar necesario para gozar plenamente de la contemplación de las obras estéticas, el arte se emancipa del vivir artificioso y mendicante con que se arrastra en los países de incompleto desarrollo económico. Sólo aquéllos pueden dedicar a la belleza, fin supremo de la vida, el culto olímpico que le es debido» [87].

La preocupación de Maeztu por la literatura se acentúa en las colaboraciones periodísticas de 1898 y 1899, sobre todo en aquellas que tienen como marco las revistas típicamente exponentes de la juventud del 98, *Vida Nueva* y *Revista Nueva*. Desde las páginas de *El Nuevo País* y entreverando fuentes que van desde un fuerte

[84] *Maeztu, R.: «Disolución».* Germinal *(30-VII-1897). Artículo no recogido en libro. Sobre el primer Maeztu sigue siendo indispensable el trabajo «La otra España de Maeztu» de Blanco Aguinaga, C.:* Juventud del 98. *Madrid, Siglo XXI, 1970.*

[85] *Maeztu, R.:* Hacia otra España, *ob. cit.; p. 40.*

[86] *Inman Fox, E.: «Estudio preliminar» a Maeztu, R.:* Artículos desconocidos (1897-1904), *ob. cit.; p. 39. Puede leerse también en Inman Fox, E.: «las ideas literarias del joven Maeztu», en Mainer, J.C.:* Modernismo y 98, *t. VI. Barcelona, Crítica, 1979; p. 135-140.*

[87] *Maeztu, R.:* Hacia otra España, *ob. cit.; p. 77-8.*

nietzscheanismo hasta un nada despreciable conocimiento de Marx[88], Maeztu denuncia la ninguna formación que la Universidad proporciona a los jóvenes, ya que en ella lejos de cultivar la inteligencia, se la aplana; lejos de exaltar la vitalidad, se le señalan las barreras de lo sensato y lo ordenado; y lejos de postular la voluntad y la fuerza, se exigen la obediencia y el respeto; una Universidad que impide la relación que él postula entre el intelectual —el literato cabe en este término— y la realidad concreta del país en su camino de progreso. Con el osado y rabioso estilo que le caracteriza en su juventud, escribe:

> ¡Nada de propia creación! ¡Nada de iniciativa! ¡Nada de colocar directamente los hechos en presencia del alumnado! ¡Nada de enseñarle a conocer la vida par que especule en libertad sobre ella! ¡Nada de estimular su juventud! Todo eso es peligroso y antisocial[89].

Tal estado le lleva a una de sus habituales «paradojas estallantes» (así las definió Rubén Darío), cual es pedir el cierre de las aulas y alistar los brazos de maestros y discípulos en la tarea de forjar la otra España.

Unas semanas después, en febrero del 99, desde *Vida Nueva*, al examinar la prensa, tras indicar que:

> Hay una nueva España que han de crear los capitales muertos[90],

considera que el papel de periodistas y periódicos debe ser amalgamar sus intereses con los nuevos ideales, los nuevos hombres, la nueva política y la nueva patria que debe nacer:

> Cumple al periódico una enorme labor removedora, en la que se puede fundir su espíritu con el alma naciente de España[91].

Precisamente será el artículo inicial de su colaboración en el diario barcelonés *Las Noticias* —colaboración que se extenderá desde el 3 de abril de 1899 al 11 de febrero de 1901— en el que este ideario se acerque al campo de la literatura. El artículo en cuestión titulado «Sin literatura», se inicia con una valoración del panorama literario del año anterior, que, naturalmente, no deja resquicio a la esperanza,

[88] *Sobre la influencia de Nietzsche en Maeztu debe verse por el momento el libro de Sobejano, G.:* Nietzsche en España. *Madrid, Gredos (BRH), 1967. Notemos que ya tempranamente Rubén Darío en las estupendas crónicas que remitió desde España al periódico bonaerense* La Nación *llama en una de ellas —seguramente del verano del 99— la atención sobre la personalidad de Maeztu: «De él /Martínez Ruiz/ he de tratar en otra ocasión, como del vasco nietzschista Ramiro de Maeztu, que está llamando la atención de los que observan por su fuerza y singularidad». Cito por Darío, R.:* España Contemporánea, Obras Completas, *t. XXI. Madrid, Imp. de Galo Sáez, s/a; p. 311. El conocimiento de Marx lo abona no solamente la dialéctica del análisis histórico de* Hacia otra España *sino también un olvidado artículo que el joven periodista vasco publicó en* El Socialista *y en el que sostiene la necesidad que el artista debe imponerse de leer* El Capital *para así sentirse «más fuerte, más audaz, más seguro de su pensamiento y de sí mismo».* Maeztu, *R.: «Marx en la literatura».* El Socialista *(1-V-1899). Artículo no recogido.*

[89] *Maeztu, R.: «La Universidad».* El Nuevo País *(15-X-1898). Artículo no recogido.*

[90] *Maeztu, R.: «Sin prensa».* Vida Nueva *(19-II-1899). Artículo no recogido.*

[91] *Maeztu, R.: «Sin prensa».* Vida Nueva *(19-II-1899).*

total: hollín, basura, escoria [92],

para pasar, tras mostrar los hechos, a inferir las causas: ¿por qué no hay literatura? Pregunta que Maeztu descompone inmediatamente en dos: una referida a la posibilidad que el estado de España genere una producción literaria poderosa, y otra en relación a la utilidad de esa hipotética producción. A ambas cuestiones responde inmediatamente. A la primera contesta con el argumento habitual del para entonces autor de *Hacia otra España:* no hay literatura porque el país está inerte, no hay patria y para hacer patria lo primero es el arado, después la pluma, y, además, no debe haberla:

> porque si en esta holganza general cantáramos las quimeras de la gloria y el «far niente» del éxtasis, daríamos aleve muerte a un pueblo por hacer que, lejos de haber cumplido su misión histórica, comienza ahora, al reconcentrarse en su propio suelo su vida verdadera [93].

A la segunda, ¿serviría para algo esa literatura, si la hubiera?, contesta con una de sus habituales paradojas: sólo serviría a los intereses de una nueva España una literatura esencialmente antiliteraria, que fuera látigo y acción, impulso y fiscalía —es decir, la que él profesa—, frente a la literatura del ensueño y la añoranza:

> esa literatura que fuera a la vez lucha, literatura de las calles rectas y de la máquina, de la Bolsa y de las empresas por acciones, frente a la literatura crepuscular de las añoranzas y de los ensueños... ¿no sería esencialmente antiliteraria? [94].

El panorama en lo cultural se delinea: sin Universidad, sin prensa, sin literatura. El ideólogo del 98 Ramiro de Maeztu —que demuestra, por otro lado, interés por las letras modernas llámense Zola, Tolstoi o Darío— desarrolla en *Vida Nueva* —dos números— la labor de crítico literario bajo el rótulo de «Un rato a libros», lo que permite que nos adentremos un poco más en sus ideas literarias, sobre todo en su concepción de la naturaleza de la crítica. En el número del 23 de abril de 1899 analiza la traducción de Alba del libro de Demolins *¿En qué consiste la superioridad de los anglosajones?* y reseña más brevemente *El jardín de los poetas* de Manuel Reina, en el que echa en falta hondura lírica, y *El poema del Trabajo* de Martínez Sierra, donde subraya algo que veremos presente en su artículo sobre Valle Inclán, la necesidad de escribir bien. En el número correspondiente al 7 de mayo, Maeztu se ocupa de un libro de Rodríguez Soriano, *Grandes y chicos,* conjunto de relatos de Hugo, Galdós, Maupassant, Zola, etc., en el que observa demasiados halagos, él, en cambio,

> yo preferiría el látigo. Es cuestión de temperamento [95],

[92] *Maeztu, R.: «Sin literatura».* Las Noticias *(3-IV-1899). El artículo apareció también en* Revista Nueva *con el título de «En la charca», compartiendo precisamente el cuadro de la paginación con la* Adega *de Valle Inclán. Citó ésta última siguiendo la reproducción fotográfica llevada a cabo por Puvill ed. Barcelona, 1979, bajo el cuidado del profesor José Carlos Mainer.*

[93] *Maeztu, R.: «En la charca».* Revista Nueva *(15-IV-1899). Artículo no recogido.*

[94] *Maeztu, R.: «En la charca».* Revista Nueva *(15-IV-1899).*

[95] *Maeztu, R.: «Mis paradojas».* Las Noticias *(18-VII-1899). No recogido.*

haciendo hincapié en su papel de publicista radial, definidor de los grandes temas intelectuales del momento. No en balde al analizar «Mis paradojas» en un artículo de *Las Noticias,* sentenciaba:

Las ideas que influyen son las que azotan [96].

Y, en general, el recuerdo de sus contemporáneos nos lo acerca con una personalidad muy impulsiva y provocativa. Así Baroja recordando el otoño del 99 escribe: «Maeztu en aquella época era muy agresivo» [97].

También analiza con esta peculiar violencia de la que él gusta y que sus contemporáneos le atribuyen el libro de González Serrano, *Preocupaciones sociales,* en el que sanciona negativamente la forma, el estilo:

Su prosa carece de sonido, de color y de nervio [98].

y, en cambio, admira la temática sociológica, advirtiendo, sin embargo, la necesidad que la divulgación intelectual muestre más y mejor —cosa que por supuesto el pensador krausista no hace— que el mundo

camina más que a la *aurea mediocritas,* a la bifurcación de la especie [99].

Este es el Maeztu que redacta el artículo «Valle Inclán» a finales del 99. Más que crítico ocupado de la literatura de creación, ideólogo que usa del artículo —«Todo su talento lo puso al servicio de la actualidad palpitante, y con febril impaciencia, con ansiosa emulación, se daba a la ruda tarea de no dejar transcurrir un día sin acabar un artículo» [100], escribe ajustadamente Salaverría— para fomentar el cambio hacia los presupuestos socio-económicos formulados en *Hacia otra España* y divulgar la filosofía de Nietzsche en sus continuos debates sobre temas candentes de sociología o economía, o cuando menos demostrar a cada paso su adhesión al genial pensador, tanto por su filosofía como por lo que llama «el encanto irresistible de su estilo». Así en un artículo del verano del 99 hace una descalificación tan inaudita como inaceptable de diversos creadores frente a Nietzsche:

El lenguaje del creador del *Zarathoustra* supera en grandeza de imágenes al de Víctor Hugo, en solidez al de los sonetos heredianos, en refinamientos voluptuosos al de Edgar Poe y Baudelaire, en el manejo de la ironía al de Voltaire, en la armonía del período al de Goethe, en los arranques apasionales al de Byron, Espronceda y Schiller, en el poder blasfematorio al de Richepin y al de Carducci, en el arte difícil y complejo al de Flaubert, en el panteísmo onomatopéico al de Tennyson, en belleza parabólica al de Cristo, en intensidad visual al de Tolstoi, en de encrespamientos del odio al de Heinen en *Los Tejedores.* Grande fue Maquiavelo, grande César, grande Napoleón, grande Mahoma, grande Schopenhauer, grande Max Stirner; grandes, diversos pre-

[95] *Maeztu, R.: «Un rato a libros».* Vida Nueva *(7-V-1899). No recogido.*
[96] *Maeztu, R.: «Mis paradojas».* Las Noticias *(18--VII-1899). No recogido.*
[97] *Baroja, P.:* Memorias *(ed. J. Caro Baroja). Madrid, ed. Minotauro, 1955; p. 411.*
[98] *Maeztu, R.: «Un rato a libros».* Vida Nueva *(7-V-1899).*
[99] *Maeztu, R.: «Un rato a libros».* Vida Nueva *(7-V-1899).*
[100] *Salaverría, J.M.:* Nuevos retratos. *Madrid, Renacimiento/CIAP, 1930; p. 75.*

cursores de Nietzsche, grandes muchos artistas literarios; mas colocados todos ellos junto al gran alemán, no forman sino una hilera de ceros a la izquierda. [101]

Vale la extensión de la cita por lo expresivo de la misma que, además, hace verosímiles los recuerdos de Pío Baroja: «Con su conversación impulsiva Maeztu estaba siempre a punto de provocar conflictos, porque hacía afirmaciones tan exageradas que nadie podía oírlas con calma» [102]. O de Ricardo Baroja: «Ramiro de Maeztu era entonces de carácter violento. Le pegó dos palos a un tontaina que había escrito un artículo desagradable para Valle Inclán» [103].

Hay en el artículo «Valle Inclán» una mezcla de difícil discernimiento entre la admiración hacia el literato:

aquella joven ruina... aquel escritor inverosímil... era para nosotros todos, para mí especialmente, un maestro inapreciable, [104]

como forjador del idioma, de la prosa y del estilo; y una sensación de malestar y angustia por lo que Valle representa aun a pesar de su soberbia trocada en desconsolada melancolía:

Me entristezco por Valle... Me entristezco también por aquellos pueblos que echaban bravatas de nadie temidas... [105],

que creo responde no solamente a una imagen cierta y penetrante del primer Valle sino al pensamiento literario dentro de la órbita socio-económica del joven Ramiro de Maeztu regeneracionista de *Hacia otra España.*

En efecto, al acercarnos a los artículos más importantes desde un punto de vista literario, observamos que Maeztu rechaza el modernismo por creerlo derivación de un concepto de literatura radicalmente falso, cual es del arte por el arte, en el que se conjugan el desprecio por lo vital, la voluntad y las pasiones —que naturalmente tenía que ser inequívocamente rechazado por un escritor que pretendía

sencillamente infiltrar algo de Zarathustra en el alma de cada español [106]—

con el uso de una lengua falsa que

nos habla en francés traducido de ninfas, satiresas, ebúrneas teces y liliales manos... [107].

Lo que le lleva a concluir la falta de autenticidad del movimiento modernista su antivitalismo, la degeneración de sus artistas —la mención sarcástica es para Juan Ramón Jiménez—:

101 *Maeztu, R.: «Nietzsche y Maquiavelo».* Vida Nueva *(13-VIII-1899). Cito por* Artículos desconocidos (1897-1904), *ob. cit.; p. 119.*

012 *Baroja, P.:* Memorias, *ob. cit.; p. 512.*

013 *Baroja, P.:* Gente del 98 *(ed. M. García Blanco). Barcelona, ed. Juventud, 1969; p. 46.*

104 *Maeztu, R.: «Valle Inclán».* Las Noticias *(3-XII-1899).*

105 *Maeztu, R.: «Valle Inclán».* Las Noticias *(3-XII-1899).*

106 *Maeztu, R.: «Confidencias y comentarios».* Las Noticias *(27-VII-1899). Artículo no recogido.*

107 *Maeztu, R.: «El dialecto castellano».* Las Noticias *(4-XI-1899). Artículo no recogido.*

Tomad las palabras por el sonido, como toman por el brillo los negros las cuentas de cristal. ¡Nada de pensamiento! ¡Nada de poner en nuestros magníficos juegos malabares corazón ni entusiasmo! ...Es el modernismo como ciertas mujeres; bueno jugar con ellas, ¡pero no enamorarse!... [108];

y valerse de la autoridad de Nietzsche para descalificar las teorías modernistas de un arte ensimismado, cerrado en torno de sí mismo:

Pleito también resuelto el del arte por el arte. Se lo proponga o no el artista, toda obra de arte encierra ulterior objetivo. Pero callemos los mortales; sobre esto ha hablado Nietzsche: *¿El arte por el arte?* ¡serpiente que se muerde la cola! ¿Qué hace todo arte? ¿No alaba? ¿No glorifica? ¿No aisla? Pues con esto, el arte *fortalece* o *debilita* ciertas evaluaciones... El arte es el gran estimulante de la vida: ¿cómo creerle sin finalidad, sin objetivo, cómo llamarle el arte por el arte? [109].

Sin embargo, y a pesar de los varapalos que a lo largo de sus artículos de juventud proporciona al modernismo, Maeztu postulaba la renovación literaria y artística como imprescindible en el camino hacia otra España. Son también diversos los testimonios que de esta proposición hace el escritor vasco, pero merece especial atención el artículo «Los libros y los hombres: Mi programa» que vio la luz en la revista *Electra* el 16 de marzo de 1901.

En primer lugar, porque la empresa literaria de *Electra* reúne los nombres de Valle Inclán y Ramiro de Maeztu tras los meses comunes de *Germinal* primero y *Revista Nueva* después, y esa reunión revela las distancias entre el ideólogo Maeztu y el artista Valle Inclán. *Electra* fue revista de vida efímera [110] —cinco números entre los meses de marzo y abril de 1901— y en la que la sección propiamente literaria se encargaban Valle Inclán (la prosa) y Francisco Villaespesa (el verso), mientras las obras de crítica, sociología, religión, etc. era dominio de Maeztu y Manuel Machado ejercía como secretario de redacción. Allí vio la luz el importante artículo de Valle Inclán sobre *La casa de Aizgorri* de Baroja o el trabajo «Política experimental» del novelista vasco, pero más que una descripción de la revista, resulta revelador el papel que cada uno de los jóvenes del 98 asume en la publicación, y más si cabe porque una carta de Maeztu a Machado fechada el 17 de marzo de 1901 —acababa de salir el número uno— afirma ordenancista:

Para la publicación de los trabajos o su archivo, se nombrará una comisión de tres individuos. Uno, por usted, Valle Inclán y Villaespesa, como estilistas; otro, por Luna, Bello, Palomero y Castro, como periodista; otro, por Baroja, Castrovido y yo, como ideólogos. [111]

[108] *Maeztu, R.: «Poesía modernista».* Los Lunes de El Imparcial *(14-X-1901). Artículo no recogido. Sobre el contexto de esta crítica antimodernista puede verse el excelente trabajo de Litvak, L.: «La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España» (1888-1910).* Hispanic Review, *45 (1977); p. 397-412.*

[109] *Maeztu, R.: «Todos modernistas».* Diario Universal *(15-III-1903). Artículo no recogido.*

[110] *Bueno será recordar el testimonio del que fue secretario de redacción de* Electra, *Manuel Machado: «Estas revistas, sostenidas principalmente por los poetas, lo tenían todo: escritores, suscriptores y público. Carecían solamente de administración, y como hijas pródigas de las más generosas intenciones, se arruinaban pronto y morían jóvenes» (Machado, M.:* La guerra literaria (1898-1914). *Madrid, Imp. Hispano-Alemana, 1914. Cito por la edición de M.P. Celma y F.J. Blasco. Madrid, ed. Narcea, 1981; p. 110-111).*

[111] *Tomo el fragmento de la carta del número homenaje a Ramiro de Maeztu en* Cuadernos Hispanoamericanos, *33-34 (1952); p. 165.*

Notemos: Maeztu define a Valle como estilista y se autocalifica de ideólogo. Esa era, en efecto, la situación de estas dos personalidades en el panorama intelectual de 1899.

En segundo lugar, y ya fuera de esta significativa anécdota, «Mi programa», inicial artículo de Maeztu, sostenía el necesario paralelismo en la renovación de la España del trabajo y del arte. La nueva España, que tras siglos de silencio y de sueños, se comienza a forjar —España de mercaderes, empresarios, mineros, etc.— debe sintonizar son las nuevas formas del arte, hechas en la vida, en la busca del ideal nuevo de la otra España, lejos de las inútiles torres de marfil o de las vanas excrecencias de los artistas de casino, café o teatro por horas. Maeztu postulaba el paralelismo con estas palabras:

Es que la vida hace al artista... más artista, como el arte hace al hombre de trabajo... mejor trabajador. Artistas y mercaderes fueron los griegos; mercaderes y artistas, los Médicis. No sé de pueblos que hayan marcado más bella y profundamente su paso por la historia que la Hélada y Florencia. ¿Por qué no ha de ser así la nueva España?... ¿Por qué, al menos, no hemos de aspirar a que así sea? [112]

Seguramente Maeztu gustaría incluir en la nómina de esta nueva generación de artista el nombre de Valle Inclán y no puede enteramente, y de ahí la mezcolanza de admiración y de tristeza que embarga el formidable artículo de *Las Noticias.*

Las ideas literarias de Maeztu cuyas exigencias primeras hemos bosquejado sufren en la llegada del siglo una inflexión —nada ajena al contacto intelectual con Unamuno [113]— que ayudan a comprender mejor su «Valle Inclán» y su admiración reticente por el autor de *Femeninas.*

En efecto, para el verano de 1900 puede situarse el centro de la tal inflexión, como revela el artículo «Sobre el turrieburnismo» dado a la luz en *Las Noticias* el 25 de septiembre, en el que tras señalar que meses antes él había combatido con dureza el turrieburnismo y en ese combate había empleado toda su sagaz y feroz ironía, recordando incluso que uno de los inquilinos de las torres de marfil era Valle Inclán —lo que explica las reticencias del artículo de diciembre del 99 situado a mitad de camino entre la dureza de *Hacia otra España* y estos artículos redactados a partir de mediados de 1900—,

Mientras se perdían las colonias y con ellas la fórmula oficial de nuestra histórica alma, Galdós preparaba sus terceros *Episodios,* don Juan Valera se entretenía en imaginar las aventuras de *Morsamor,* mi amigo Valle Inclán, entre mil jóvenes, flechado por tres vocales, repetía en éxtasis el verso de Rubén Darío:
¡Oh, sor María! ¡Oh, sor María! ¡Oh, sor María!
y la señora Pardo Bazán, por todo consuelo, soñaba en traducirnos un programa de regeneración. Era en mis tiempos de patriotismo agresivo, de Marcha de Cádiz, a mi estilo... ¡Cómo puse a esos turrieburnistas!... [114],

[112] *Maeztu, R.: «Mi programa».* Electra *(16-III-1901). No recogido.*

[113] *No es este el lugar para precisar el contacto intelectual entre Unamuno y Maeztu desde las firmes bases establecidas por Inman Fox, E.: «Maeztu y Unamuno: Notas sobre dos intelectuales de 1898».* La crisis intelectual del 98. *Madrid, Edicusa, 1976. Sin embargo, ayudaría a comprender mejor la polémica sobre el modernismo y las peculiaridades del artículo que publicamos.*

[114] *Maeztu, R.: «Sobre el turrieburnismo».* Las Noticias *(25-IX-1900). Artículo no recogido.*

pone especial énfasis en avisar al lector de que:

Hoy creo ver las cosas de otro modo [115].

¿Cuál es ese nuevo modo de ver las cosas? De un lado, cree el periodista vasco que el dinamismo económico que reiteradamente exigía en sus artículos de *Hacia otra España,*

Cantemos al oro; el oro vil transformará la amarillenta y seca faz de nuestro suelo en juvenil semblante: ¡el oro vil irá haciendo la otra España! [116],

se está consiguiendo; la otra España se está forjando:

Me parece asegurado el porvenir económico de nuestro pueblo; se trabaja en un año lo que antes en veinte; abunda el dinero [117].

Pero, y ésta es la segunda parte de la reflexión de Maeztu,

¿Cuál es el sentido interno, la finalidad ideal de esta otra nueva España? [118],

cuestión en la que se advierte paladinamente el peso del fascismo ideario de *¡adentro!* ya esbozado en los ensayos unamunianos de 1895 que Maeztu reseñará para *La Lectura* unos meses después al editarse el volumen *En torno al casticismo* [119], y en cuya respuesta han de participar los escritores y los artistas:

Ha ahí vuestra misión, poetas pensadores... Habéis de inventar ese ideal o extraerlo de algún sitio, y no de la vida externa, que mientras anhelos vagos e impulsos nuevos nos sacuden el alma, seguimos viviendo con las costumbres de la vida antigua, de la vida muerta. Tampoco del arte ya hecho, muerto y frío como reflejo de esa muerta vida. Habéis de extraer ese ideal de vuestra propia entraña [120].

La construcción de lo que significa en lo trascendente la otra España es tarea asignada a los artistas, a los jóvenes escritores del 98, y en esa construcción Maeztu exige ante todo sinceridad, expresión íntima de los anhelos que andan por los rincones del alma no contaminada por una exterior atmósfera asfixiante:

Y vuelvo a preguntarme: ¿qué hacer?... Yo sé que no han necesitado formularse semejante pregunta escritores de la talla de Menéndez Pelayo, Campoamor y Galdós. Uno de ellos ha desentrañado la historia, el otro ha penetrado en nuestro espíritu contemporáneo; refleja el tercero nuestra vida rutinaria... y los tres han trabajado o trabajan con admirable perseverancia. En su labor magnífica, se encuentran nuestro pasado, nuestra filosofía y nuestra existencia, pero a nosotros, jóvenes, ninguna de estas frías cosas nos interesa tanto como ciertos anhelos, difícil de ex-

115 *Maeztu, R.: «Sobre el turriebumismo».* Las Noticias *(25-IX-1900).*

116 *Maeztu, R.:* Hacia otra España, *ob. cit.; p. 254.*

117 *Maeztu, R.: «Sobre el turriebumismo».* Las Noticias *(25-IX-1900).*

118 *Maeztu, R.: «Sobre el turriebumismo».* Las Noticias *(25-IX-1900).*

119 *Maeztu, R.: «El libro del mes.* En torno al casticismo *de Miguel de Unamuno».* La Lectura *(II-1903).*

120 *Maeztu, R.: «Sobre el turriebumismo».* Las Noticias *(25-IX-1900). No quiero dejar de notar que estos artículos —los de Unamuno y los de Maeztu— forman parte de un diálogo intelectual que resultó enormemente fecundo para los más jóvenes del 98.*

presar en pocas líneas que nos roen lo más íntimo del alma, a ratos nos detienen y a ratos nos empujan, y son tan vagos como una incógnita y tan inciertos como el porvenir... [121].

Sinceridad que el escritor debe encontrar en el *¡adentro!* unamuniano y que el gran periodista vasco no dejaba de advertir en el Valle Inclán que retrata a fines de 1899, aunque no acabe de entender sus bravatas estériles desde la óptica de ideólogo que no hacía muchos meses había estampado en *Hacia otra España* como tarea posible del nuevo escritor el

anatematizar sin tregua el histórico espíritu de hidalgos [122].

Precisamente en virtud de esta sinceridad a la que aluden diversos artículos de esta época, Maeztu no condena el turrieburnismo exterior de los artistas de la forma, de los exaltadores del idioma —región en la que sin duda situaba a Valle Inclán— sobre todo si se tiene en cuenta que tal *¡adentro!* —que Unamuno había atacado como falso en *El Correo de Valencia* (2-VIII-1900)— va acompañado en muchos otros casos de anhelos de intimidad sincera:

Dejemos que se enamoren de los versos medidos por pies latinos, y de la supresión de las preposiciones, y de las audiciones coloreadas; que claven los insectos literarios en su muestrario de palabras, que hagan de su labor más bien trabajo de marquetería que de hondura, que tomen el turrieburnismo por la letra y no por el espíritu. ¿Que importa?... ¿Puede alguien declarar infecunda esta obra, sin temor a que los hechos le desmientan? ¿Sabe alguien lo que saldrá de ello? ¿Ha de negarse a priori que la exaltación del idioma o de la parábola sea andando el tiempo menos útil al hombre, que

las discusiones sobre el imperativo categórico? [123].

Por otra parte, la literatura de Valle al igual que su personalidad, barnizada de soberbia y de desprecio altanero hacia la pacatería estética, está alejada del ***katipunan*** literario, definido por Maeztu como

la sociedad secreta encargada de proveer a España de los escritores necesarios para aparecer ante el mundo como nación aficionada a las letras.

Esta misión se encomienda en otros pueblos a la vocación y el talento, pero toda libertad trae aparejada la anarquía, y por eso salen en el extranjero escritores que a lo mejor revolucionan el idioma, las ideas, el estilo y hasta la sociedad, cosas respetables que debemos conservar tal como las encontramos al venir a este mundo [124];

[121] *Maeztu, R.: «Nuestras atmósferas», en* Las Noticias, *(5-IX-1900).*

[122] *Maeztu, R.:* Hacia otra España, *op. cit., pág. 252.*

[123] *Maeztu, R.: «Sobre el turrieburnismo»,* Las Noticias, *(25-IX-1900).*

[124] *Maeztu, R.: «Apuntes para un manual sobre el vigente katipunan literario (I)».* Las Noticias *(14-XII-19007. Todo el artículo —que no está recogido— está atravesado de una feroz ironía.*

y a la que pertenecen poetas, novelistas, periodistas de Madrid y de otros lugares de España, siendo figuras destacadas Valera, Clarín, Pereda, Picón, etc. Valle pretende —siempre según Maeztu— un arte sincero, auténtico —otra cosa es que Maeztu considere desde su óptica regeneracionista[125] esa mirada sincera como un heroísmo estéril, aunque en el artículo «Valle Inclán» advierta ya la poca convicción con la que el joven maestro gallego repite los cuentos heroicos—, y por ello le aprecia en su tarea de forjador del idioma al margen del *katipunan* establecido.

Cree Maeztu además que el *katipunan* literario es símbolo de la sociedad española, esa España —luego felizmente bautizada por Ortega como oficial— anclada en una felicidad aparente y empeñada en negar su postración, haciendo palpable este paralelismo simbólico por la vía de la anécdota irónica:

«¿Cómo se representa el extranjero a nuestra España intelectual?» pregunté recientemente a un escritor italiano.

«No se la representa de ningún modo» me contestó en el acto.

Ese mismo escritor preguntó a un joven académico, autor de cinco o seis libros:

«¿Cree usted en la regeneración de la literatura española?»

Y contestó el académico:

«Para que haya regeneración necesitamos estar en decadencia... y sucede todo lo contrario»

Citó el académico un centenar de nombres —perfectamente desconocidos fuera de España— y se quedó tan fresco, [126]

Mientras él afirma, defiende y lucha por otra España cuyo mejor reflejo es la juventud literaria que representan los intelectuales y artistas del 98. Pero la exigencia, derivada de un concepto del arte y la literatura ya mencionado con anterioridad, es mucha, y si surgen refriegas intelectuales con Unamuno o divergencias con Martínez Ruiz y Baroja, es también comprensible su disgusto ante la querencia valleinclaniana por las viejas gestas y los pasados heroísmos, tanto más si se atiende a que la redacción del artículo «Valle Inclán» es anterior al momento cenital de la primera época del escritor gallego.

Aun sin agotar todas las posibles matizaciones, según Maeztu, Valle pertenece a esa nueva legión de artistas que buscan la sinceridad del gesto y del arte y no la acomodación en el *katipunan*. Legión de artistas que definía de las páginas de la revista *Madrid* en 1901 con motivo del banquete de homenaje a Baroja:

Organizan la fiesta escritores jóvenes de los que más reciamente han combatido reputaciones consagradas por la rutina... «Los que pegan», van a rendir homenaje de estimación artística ante

[125] *Aún aludía a su fervor regeneracionista en los meses de la crisis del 98, en el artículo «El poder de la mentira y la generación del 98»* Diario de Navarra *(25-V-1935), recogido en Maeztu, R.:* Autobiografía, *ob. cit.; p. 66: «Mis compañeros de letras prefirieron dedicarse a su carrera y producción literaria, mientras que yo me había dejado de versos y de cuentos para darme por entero a la propaganda* regeneradora».

[126] *Maeztu, R.: «Apuntes para un manual sobre el vigente katipunan literario (II)».* Las Noticias *(11-II-1901). No recogido.*

un muchacho... ¡Buen síntoma en favor de la sinceridad intelectual de los jóvenes y de su cariño por el arte?... [127].

Ahora bien, en esta nómina de escritores jóvenes, ¿cuál es el mérito singular de Valle? Según Maeztu, el de forjador del idioma, el de estilista, por usar su propia terminología. El artículo «Valle Inclán» prueba convenientemente el aprecio que esta tarea le merecía el autor de *Hacia otra España,* y, creo, que adquiere toda su relevancia a la luz de reflexiones paralelas que en el campo literario hace Maeztu en el fin de siglo, entre las que destaca el trabajo «El dialecto castellano» publicado también en *Las Noticias* de Barcelona.

El artículo, escrito con motivo del ingreso de Picón en la Academia, toma al autor de *Dulce y sabrosa* como paradigma de la literatura castiza que representan Palacio Valdés, Valera, Pereda e incluso Galdós; literatura castiza definida como freno y obstáculo a la mentalidad moderna:

Lo castizo es ahora estancar el idioma, y en este concepto no hay en la Academia conservadores ni liberales, todos son estanqueros, todos castizos (...) empeñados en mantener la estructura del cervantesco párrafo, que no respondiendo a nuestra mentalidad moderna esfuma o dogmatiza las ideas y ahoga el vocablo que hiere, acaricia, golpea y gime —en la música monorrítmica del período clásico [128].

Dejando aparte la indudable filiación unamuniana de esta reflexión, interesa destacar aquí el ataque de Maeztu a un uso del idioma que tienda a perpetuar formas muertas y dogmáticas que imposibilitan el tránsito por las palabras, frases y períodos de la modernidad. Y así, el castellano que fuera idioma de universalidad está ahora momificado, no solamente por los «faraones académicos» sino también que los «golfos», sinónimo de modernistas que, como ya indiqué más arriba, Maeztu caracterizaba como «nuevos conceptistas del esteticismo»:

A manos de los faraones académicos y de la plebe periodística, el castellano, el idioma que anduvo a tiro de la universalidad, va olvidándose, esperando inútilmente la aparición de una juventud que lo reviva... El que fue idioma diplomático, se trueca en el día-lecto de unas kábilas [129].

A esta juventud que debe revivir el idioma, que está tratando ya de revitalizar el castellano, pertenece desde la óptica —óptica certera por lo demás— de Maeztu, el autor de *Femeninas,* lo que ocurre —y así desde este enclave también se entiende la ambigüedad de la excelente semblanza de 1899— es que no acaba de encontrar asentamiento temático para tan prodigioso uso del idioma porque, a juicio de Maeztu, la renovación idiomática debe asentarse en las pasiones, los ideales y las necesidades

[127] *Maeztu, R.: «La actualidad literaria. Pío Baroja».* Madrid*(4-VI-1901). Artículo no recogido.*
[128] *Maeztu, R.: «El dialecto castellano».* Las Noticias *(4-XI-1899).*
[129] *Maeztu, R.: «El dialecto castellano».* Las Noticias *(4-XI-1899).*

del hombre, es decir, el *¡adentro!* unamuniano que también, justo es decirlo, incluía las necesidades:

La lengua castellana cae a ratos del empíreo para bucear por las cloacas, y sube de las alcantarillas para volar por el olimpo, sin que en estas idas y venidas se le ocurra jamás, asentarse donde debiera... en el corazón del hombre, en sus pasiones, en sus ideales, en sus necesidades [130].

Maeztu —y es la última consideración del presente asedio— advierte con la eficacia habitual en sus primeros artículos, entre los que hay un par de docenas dignos de la más excelente literatura periodística, la cualidad señera del modernista de 98, Valle Inclán, su maestría estilística, sin dejar de advertirnos de soslayo el auténtico dolor del genial escritor gallego ante el problema de España:

doliéndose en la entraña de la pérdida de una mentira halagadora [131].

Ciertamente, el olvido de este joven Maeztu es torpe ya que en sus prosas periodísticas están importantes claves para la comprensión de ese complejo mundo de fin de siglo en el que los modernistas del 98 empezaban a edificar sus futuras obras. Maeztu, periodista de raza, dibujaba con precisión inigualable los rasgos de artículos como el presente «Valle Inclán»:

A ratos, uno o dos ratos cada mes, todo el artículo se anima con un fuego interno, plenitud cerebral, embriaguez ideológica, quea reduce a unidad suprema palabras y conceptos, como si los huesos y la médula, los músculos y la sangre, se incorporaran al papel; entonces, sea cualquiera la índole del escrito —cuento, crítica, artículo político, lucubración metafísica, estudio social, análisis económico— vibra con vibraciones de calor y de luz, despierta curiosidades aletargadas, enciende pasiones y ternuras y provoca, indefectiblemente, ardorosas polémicas, con adhesiones entusiastas y con protestas llenas de odio [132].

El joven Maeztu, ideólogo y polemista, se nos revela también como un espléndido y penetrante escritor.

Adolfo Sotelo Vázquez

Apéndice

Ramiro de Maeztu: «Valle Inclán». *Las Noticias* (3-XII-1899)

Organiza el teatro de don Cándido Lara una función a beneficio del literato Valle Inclán. ¿El literato? Preguntarán los lectores que, aunque no desconozcan el apellido, no lo habrán visto, probablemente, nunca a lo bajo de un escrito.

[130] *Maeztu, R.: «El dialecto castellano».* Las Noticias *(4-XI-1899). De otro lado, quiero recordar que en* ¡Adentro! *Unamuno escribe incitando al joven creador al que se dirige: «Las necesidades de cada uno son las más universales, porque son las de todos». Cito por la edición que tengo a mano: Unamuno, M.:* El Caballero de la triste figura. *Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1963; p. 127.*

[131] *Maeztu, R.: «Valle Inclán».* Las Noticias *(3-XII-1899).*

[132] *Maeztu, R.: «Autobiografías. Juventud menguante».* Alma Española *(24-I-1904).*

El literato, sí, el literato que quizás ha ejercido la mayor influencia en nuestra juventud.

Al caer sobre Madrid, hará cosa de dos años y medio, conocí a Valle Inclán en el cenit de su carrera. Era cuando triunfaba *Juan José* y germinaban en los jóvenes ideas socialistas y ácratas entre los restos de un republicanismo en despedida, y se fundaban seminarios de cenáculo, y en torno de Dicenta se agrupaban cuantos en su espíritu sentían bullir el ansia de arrojar a puñetazos ideas europeas contra la muralla de este pueblo oriental.

Fue un entusiasmo que se deshizo ante mis ojos como una imagen en el delirio del calenturiento... Sería de por sí muy inconsistente y frágil; mero reflejo intelectivo de lo que en otros pueblos fuera necesidad en el estómago e impulso en el corazón; mas cuando en ello pienso, la silueta de Valle se me presenta como la de uno de esos hechiceros malévolos que en otros tiempos castigaban los amores, trocando en piedras a los enamorados.

¿Qué sensación me inspiraba!... Su cuerpo, digo mal, sus huesos, escasamente cubiertos por una pintura delgadísima de un amarillo exangüe, su barba y sus melenas de un negro tan intenso como falto de brillo, su boca grande, sin labios casi, su nariz audaz, como un volatinero de aéreos trapecios, y, sobre todo, aquellos ojos que brillaban bajo unos lentes mal encabalgados, en pugna perpetua por zafarse, aquellos ojos, que no miraban sino para verter sobre su víctima un Océano de soberbia y desprecio, llegaron a producirme escalofríos.

Y cuando con su voz atiplada y chillona rompía en escarnios contra los idealistas de toda índole, «siervos del perro chico», y contra los Balzac y los Víctor Hugo, los Tolstoi y los Zola, escritores de cultivo extensivo, posponiendo su labor entera a un soneto de Baudelaire, una *diabólica* de Barbey d' Aurevilly o una pgina de Rodríguez Solís, y negaba valor al argumento de la obra de arte, y sostenía que la emoción y la sinceridad importaban bien poco cotejándolas con la eliminación de un consonante en un período, y se erguía colérico contra cuantos osaban poner en entredicho sus afirmaciones y amenizaba sus dogmatismos con pueriles historias de los desafíos que en Méjico y Galicia concertara y los asolamientos y desgracias que había acarreado en ambos mundos su don juanesco temple... yo he sentido más de una tarde el anhelo furioso de extrangular a un hombre.

...¡Lo que sufría!... ¡Cuántas veces, al recibir su mirada y su gesto despectivos, he apretado los codos contra el cuerpo, midiendo al contacto la anchura de mis hombros y el vigor de mis puños, y comparándolos con su angosto y hundido pecho y sus flácidos brazos!

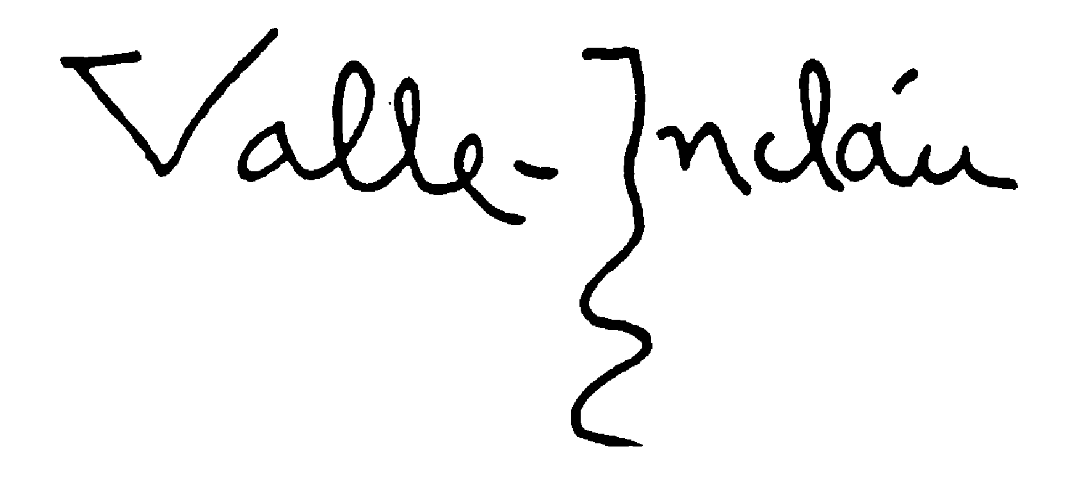
...Un pensamiento me contuvo siempre: aquella joven ruina, que gastaba la mejor parte de sus nerviosas fuerzas en la baldía cháchara, aquel escritor inverosímil cuya obra entera pudiera insertarse en veinte páginas *in cuarto,* era para nosotros todos, para mí especialmente, un maestro inapreciable... Y yo no creo que Valle Inclán haya sido el Iturzaeta de mi prosa... más debo en buena parte a la obsesión

de escapar a sus censuras tácitas, muchos de los cuidados que ahora suelo tomarme para enriquecer mi léxico, ritmar mis párrafos e ir tratando de engarzar los sentimientos que me conmueven en el estilo que deba interpretarlos...

Pero lo que no se hizo por mi mano, había de realizarse por cualquier otra; era fatal... Y en cierta noche una apreciación un tanto brusca, rebotó en un mal genio... y en aquel mismo momento quedó hecho astillas el brazo izquierdo de don Ramón del Valle Inclán.

Y al verle pasar con la manga vacía perdiéndose en un bolsillo, me acomete una angustia infinita... Aún repite de cuando en cuando los cuentos heroicos... ¡habla sin convicción!... Aún camina con la cabeza levantada... y con todo, si le contemplo al errar por esas calles, más que desdén advierto en su rostro una melancolía tan inconfusa como desconsoladora.

Me entristezco por Valle... Me entristezco también por aquellos pueblos que echaban bravatas de nadie temidas, cultivadas por todos, y que al tropezar con Estados de presa, refractarios al culto de las formas, sufrieron igualmente amputaciones y vagan por el mundo sin saber para qué, llorando con los ojos los miembros sacrificados: doliéndose en la entraña de la pérdida de una mentira halagadora, de una ilusión última, a la que se aferraban con el ahínco con que defienden la corbata y el sombrero las familias señoriales reducidas a vivir en el arroyo...



Textos sobre Valle-Inclán publicados en *Cuadernos Hispanoamericanos*

AVALLE ARCE, Juan Bautista: Valle Inclán y el Carlismo: «Voces de gesta». N.º 209, pág. 266 a 277, años 1967.

AZPITARTE. Juan Manuel: Valle-Inclán Dinámica de la estructura latente, n.º 283, pág. 47, año 1974.

BARCO TERUEL, Enrique: América en Valle-Inclán, nº 157, págs. 120 a 131, año 1963.

CARBALLO PICAZO, Alfredo: Antonio Machado y Valle-Inclán, n.º 160, págs. 6 a 17, año 1963.

CARDONA, Rodolfo: Guillén y Valle Inclán, n.º 318, pág. 600, año 1976.

CONTE, Rafael: Valle-Inclán, testigo de su tiempo, n.º 244, pág. 740, año 1968.

CUENCA, Luis Alberto de: El teatro de Valle-Inclán, n.º 309, pág. 441, año 1976.

DOUGHERTY, Dru: Reseña de «Análisis temático de *El Ruedo Ibérico*» de José Manuel García de la Torre, n.º 309, pág. 444, año 1976.

ESCRIBANO, José G.: Un estudio sobre *Divinas palabras,* n.º 273, pág. 556, año 1973.

GIL, Ildefonso Manuel: De Baroja a Valle-Inclán, n.º 178, pág. 36 a 44, año 1964.

GIL, Ildefonso Manuel: Apéndice al homenaje a Valle-Inclán, n.º 206, pág. 344 a 347, año 1967.

GIL, Ildefonso Manuel: Rubén Darío en la prosa de Valle-Inclán, n.º 212, págs. 472 a 480, año 1967.

GIL, Ildefonso Manuel: En la base del esperpento, n.º 244, pág. 611, año 1968.

GIL, Ildefonso Manuel: El disputado ¡Viva la bagatela!, n.º 226, pág. 451, año 1968.

GIL, Miguel L.: *Voces de gesta:* Una mitifiación compensadora, n.º 386, pág. 255, año 1982.

GUERRERO, Obdulia: Valle-Inclán y su vinculación con el modernismo rubeniano, n.º 212, págs. 551 a 555, año 1967.

KATTAN, Olga: Notas sobre *Tirano Banderas,* n.º 235, pág. 179, año 1969.

ORTEGA, José: Dos concepciones del absurdo español, n.º 317, pág. 303, año 1976.

PALEY DE FRANCESCATO, Marta: Teoría y realización del esperpento en *Martes de carnaval,* n.º 236, pág. 483, año 1969.

PEREZ LOPEZ, Fernando: Reseña de *La realidad esperpéntica,* de Alonso Zamora Vicente, n.º 246, pág. 728, año 1970.

PHILIPS, Allen: Algo más sobre Antonio Machado y Valle-Inclán, n.º 186, págs. 557 a 564, año 1965.

QUIÑONERO, Juan Pedro: Valle-Inclán y el nihilismo, n.º 276, pág. 604, año 1973.

QUIROGA CLERIGO, Manuel: Reseña de *El trueno dorado,* n.º 356, pág. 450, año 1980.

RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Marta: La configuración plástica en *La Corte de los milagros,* n.º 297, pág. 568, año 1975.

SAINZ DE MEDRANO ARCE, Luis: Valle-Inclán en *La Reina castiza,* n.º 242, pág. 395, año 1970.

SAINZ DE MEDRANO ARCE, Luis: Valle-Inclán en *La Reina castiza,* n.º 245, pág. 442, año 1970.

SCHIAVO, Leda: Sobre la utilización de las fuentes en *El Ruedo ibérico,* n.º 358, pág. 205, año 1980.

SLETSJOE, Leif: El cuento «Malpocado» (sobre temas y personajes en la obra de Valle-Inclán), n.º 301, pág. 195, año 1975.

SOL, Manuel: Dos imágenes de México y de Hispanoamérica, n.º 291, pág. 631, año 1975.

STEMBERT, Rodolphe: Valle-Inclán y la pintura, n.º 311, pág. 461, año 1976.

STEMBERT, Rodolphe: Reseña de *An Annoted bibliography of R.V.I.,* de Robert Lima, n.º 357, pág. 722, año 1980.

SUBERCASEAUX, B.: *Tirano Banderas* en la narrativa hispanoamericana, n.º 359, pág. 323, año 1980.

VALDERREY, Carmen: Reseña de *La tragedia en el teatro de Valle-Inclán,* de Luis González del Valle, n.º 331, pág. 164, año 1978.

VALDERREY, Carmen: Reseña de *La tragedia en el teatro de Valle-Inclán,* de Luis González del Valle, n.º 356, pág. 454, año 1980.

WEBER, Robert J.: Unidad y figuras en la *Sonata de otoño,* n.º 223, pág. 179, año 1968.

YNDURAIN, Francisco: *Luces de Bohemia:* Variaciones, ironía y compromiso: n.º 280, pág. 588, año 1973.

YOUNG, George J.: Sade, los decadentistas y Bradomín, n.º 298, pág. 112, año 1975.

Además de los trabajos más arriba anotados, *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicó íntegramente su número 199-200 (julio-agosto de 1966) a Valle-Inclán. Escribieron en este homenaje Andrés Amorós, Mariano Baquero Goyanes, José Manuel Blecua, Carmen Bravo Villasante, Hebe Campanella, Jorge Campos, José Cepeda Adán, Rafael Conte, Raúl Chavarri, Pedro Díaz Ortiz, Ricardo Domenech, Jacques Fressard, Ramón de Garciasol, Ildefonso Manuel Gil, Gaspar Gómez de la Serna, José Antonio Gómez Marín, Luis S. Granjel, Jacinto Luis Guereña, Obdulia Guerrero, Robert Marrast, Sebastián Miranda, Emilio Miró, Manuel Muñoz Cortés, Rita Posse, Juan Ruiz de Galarreta, José Sánchez Reboredo, Rafael Soto, José María Souvirón, Eduardo Tijeras, Fernando Toro Garland, Francisco Yndurain y Alonso Zamora Vicente.

LECTURAS



Dámaso Alonso, poeta del 27*

Dámaso Alonso es un intelectual escindido entre dos mundos: Escila y Caribdis, el ensayo y la poesía.

Al acabar de publicarse el volumen VIII de su *Obras completas* en Gredos —nos ocuparemos de ello con más detenimiento en estas mismas páginas—, culmina su labor como ensayista, autor de uno de los trabajos más brillantes y lúcidos de la filología contemporánea.

Pero hora es también de recordar que Dámaso Alonso es poeta del 27, indisolublemente ligado a esa generación de la Amistad, incitador de la misma desde sus comienzos.

En la generación del 27 se aglutinan varias tendencias literarias muy distintas. Cada poeta perteneciente a ella era grande, con una soberbia personalidad. Tenemos el lujo de la imagen en Alberti, Lorca, G. Diego. La cosmovisión profunda en Guillén y Salinas. La sencillez del sentimiento humano de Cernuda, Prados, Altolaguirre, y, en un sentido distinto, Dámaso Alonso.

Dámaso Alonso, como Guillén, Salinas y Cernuda, participa de la inteligencia crítica que rompe con el tópico antiguo de que un buen poeta no puede ser un buen estudioso de la literatura. Pone su sensibilidad poética al servicio de la inteligencia, con mayor intensidad que estos autores.

Pero ahora nos toca ocuparnos del Dámaso poeta, miembro de esa familia de elegidos que configuran una auténtica Edad de Plata que todavía destella.

Esta pequeña antología que nos presenta el autor en Cátedra, es un libro hecho con cariño. Hay una evocación nostálgica de su biografía en las páginas introductorias que tienen carácter testimonial de gran interés para los estudiosos del 27. Y la antología de poemas, en estricto desarrollo cronológico, permite una visión de conjunto, y una clara comprensión de la evolución poética del autor.

Poco podríamos añadir a los estudios sobre la poesía de Alonso realizados por A. Debicki (Madrid, Cátedra, 1974), E. Alvarado de Ricard y M. J. Flys (Madrid, Gredos), que inciden en el carácter existencial de su poesía (Flys) y en aspectos estilísticos y temáticos de la misma. Recordar una interesante edición de *Hijos de la ira,* realizada por E. L. Rivers, Barcelona, Labor, 1970, con amplia bibliografía. Pero la poesía de Dámaso Alonso ha sido ya fijada por la crítica, en sus aspectos fundamentales.

* *Dámaso Alonso:* Antología de nuestro monstruoso mundo. Duda y amor sobre el Ser Supremo, *Madrid, cátedra, 1985 (Letras Hispánicas, 228). Edición a cargo del autor.*

Esta antología que ahora se nos ofrece en edición de bolsillo contiene, como decíamos, el testimonio autobiográfico «Vida y obra» (pp. 9-57). Son una serie de notas anecdóticas y personales, que centran la figura del autor.

Dámaso Alonso se confiesa de manera elegantemente impúdica, como hombre que se debe a la eternidad y debe desnudar su mente. Nos cuenta acerca de su formación, de sus viajes, las clases de Von Wartburg en Alemania, estancia en Oxford, etc. Los momentos, clavados en el recuerdo, en que conoció a otros miembros de su generación y el modo como surgió la amistad, alrededor de la poesía. Recorre sus libros, comentando las circunstancias en que fueron creados, el sentido oculto o patente que en ellos se revela. Incluso se entretiene en recoger los versos predilectos de cada libro, que dan pie a sus anotaciones biográficas, adornadas por una curiosa iconografía —fotos desde su niñez a su madurez brillante de hoy—.

El poeta se manifieta con impúdico sentir, mostrando una intimidad testimonio de hechos graves de nuestra historia. Recorre con sus líneas el mismo centro que hizo con su vida, desde la atalaya ahora de la sabiduría y la plenitud.

El sentimiento del hombre («Soy hombre como un dios,/ soy hombre, dulce niebla, centro cálido,/ pasajero bullir de un metal misterioso que irradia la ternura.») está en la base de su poesía. El hombre en su soledad, que se enfrenta a la verdad suprema y, quizás, encuentra a Dios —que se pierde a veces entre las brumas de la guerra civil, en *Hijos de la ira.*

Dámaso Alonso comenta sus propios poemas, su obra poética profundamente humana. Y luego relata su ajetreado deambular cosmopolita, tan típico de esa generación universal de peregrinos.

Hay una profunda emoción recorriendo las líneas de su prólogo y su poesía. Y anotaciones importantes para entender su verso, y para entender al hombre que lo escribió y el momento en que surgieron.

Este texto, «Vida y obra», publicado originalmente en la Colección Pentesilea de Ediciones Caballo griego para la poesía, Madrid, 1984, es de gran interés para la crítica.

El tema fundamental de don Dámaso es la visión humanista de la existencia, basada en la soledad radical del hombre, quien trata de encontrar la compañía de un Dios fugitivo en diálogo abierto que evita cualquier asomo de clericalismo. Así ocurre en *Hombre y Dios.*

La forma, el estilo, es el de una poesía clara y sencilla, diáfana como la luz, expresión de sentimientos, medio por el que el poeta intenta situar su identidad, perpleja en el entorno asombroso —a veces incomprensible— del mundo.

Hay lugar para el humor en esta obra, pero no creemos que sea la nota más destacable sino en función de la humanidad siempre presente en esta poesía-testigo, poema-testimonio.

En un principio el poeta está absorto en la belleza. Juan Ramón está todavía cerca, los *Poemas puros...* Después halla una *Oscura noticia,* encuentra la «Dura luz

de muerte» («La muerte no tiene pasos/ cautelosos, ni guadaña./ La muerte es la luz (...)»), el amor, y también la soledad («Desde la entraña se elevó mi grito,/ y no me respondías. Soledad/ absoluta. Solo. Solo.»).

Lamentos y exclamaciones, fragmentos rotos del alma que se dispersan en el poema. Así nace *Hijos de la ira* con un sentimiento más terrible ante el drama absurdo de la guerra civil. En su insomnio recuerda que Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres. Dámaso Alonso, paseando su soledad en un paraje tan tremendo, grita que está cansado de tanto drama («nosotros, sí, los que estamos cansados,/ nosotros, sí, los que tenemos sueño.»). En la guerra el hombre y la sociedad, todo está desquiciado en medio de la niebla del espanto («Ojos abiertos, desmesurados en el espanto último,/ (...)/ No hay mirada más triste./ Sí, no hay mirada más profunda ni más triste.»). Los muertos reviven testigos de la injusticia y el desastre de nuestro cainismo («Ya asesinaste a tu postrer hermano:/ ya estás solo.»). Algo se ha roto en efecto, dentro del poeta que apenas se siente como hombre. Desesperanza, ausencia de sentido de la vida. Así surgen los versos libres, no sujetos a artificio estilístico, derramado corazón que se une al sufrimiento, único superviviente.

En este punto, la poesía de Dámaso Alonso es un signo de interrogación que gravita sobre el hombre. No hay aquí lugar para la mentira ni la imagen («Hombre,/ melancólico grito,/ ¡oh solitario y triste/ (...)/¿Y no es esa amargura/ de tu grito, la densa pesadilla/ del monólogo eterno y sin respuesta?»). Su verso es una carta personal e íntima, que dirige en lenguaje claro a un lector posible a quien quiere sentir cercano, partícipe de su dolor por tanta ceguera desatada, por tanta ruina inútil.

Luego, en *Hombre y Dios,* recuperará la esperanza. Pero la interrogación, la duda, nunca se apagará ya *(Duda y amor sobre el Ser Supremo).* Si acaso, gracias por la vida y por la luz («Gracias porque mi ojo es humano»), en *Gozos de la vista.*

Dámaso Alonso evoca en este auténtico diario poético que es su obra en verso, a sus amigos: Guillén, Panero, Vicente Gaos, Rafael Melero, Rafael Ferreres, Lorca... Siempre testimonial, siempre autobiográfico, sintiendo la poesía con la verdad de la propia vida, Dámaso es así el personaje que late oculto tras la mirilla de sus propios versos.

No otra cosa podíamos hacer que este recorrido breve, esta relectura nueva de estos versos de un poeta que no sólo estuvo profundamente enlazado con su generación, sino que sirvió de faro luminoso a los poetas de la familia siguiente, ajenos al brillo de la imagen libre, próximos a la verdad desnuda del hombre en su soledad radical y su esperanza.

Con su peculiar manera de hacer poesía, y su sentir personal y propio acerca de la vida, Dámaso Alonso es no sólo uno de los más importantes pilares de la filosofía del siglo XX, sino también esto: poeta de la generación del 27.

Diego Martínez Torrón

Los inicios de una mirada americana

En el Códice Borgia, del museo del Vaticano, se puede ver el dios Quetzalcoatl clavando un cuchillo en el ojo de una víctima. Esta imagen que hoy nos resulta atroz, debió parecerles totalmente extraña y a la vez atraer la curiosidad de aquellos europeos que la vieron por primera vez. Casi cinco siglos después en la primera película de Luis Buñuel, *Un chien andalou,* el propio autor convertido en actor secciona en dos el ojo de una mujer. El autor Buñuel ha suplantado al dios Quetzalcoatl, la expresión del subsconsciente individual ha desplazado a la divinidad (símbolo de inconsciente colectivo), el acto estético y gratuito ha usurpado el halo de ceremonia mágica y celebración que implicaba todo acto en las sociedades precolombinas.

Antes de llegar a nuestra poesía en lengua española del siglo XX se produjo en América una simbiosis entre una serie de culturas totalmente ajenas a la europea y la ya codificada cultura española; esto queda perfectamente reflejado en la excelente antología de Antonio R. de la Campa y Raquel Chang-Rodríguez, *Poesía hispanoamericana colonial* (Madrid: Alhambra, 1985).

Toda colonización significa el encuentro con una nueva forma de interpretar el mundo y el universo. De este modo, el bagaje cultural del colonizador se ve enriquecido por una nueva mirada que le da precisamente el haberse expuesto al contraste de lo ajeno, de lo otro, reafirmando así los valores del que coloniza. La cultura del colonizador aparece como superior y, en efecto, el colonizador se dice a sí mismo que tiene que dominar a esta otra entidad y de plegar al colonizado a sus normas y amoldarlo a sus parámetros morales y estéticos.

Dentro del ámbito de este estado de cosas, la poesía importada por los españoles al nuevo continente, vendría a reflejar similares tensiones y contradicciones como ocurría en los demás campos de la cultura. O sea, una lucha entre asimilar un vocabulario nuevo que respondía a una nueva circunstancia, el de analizar una realidad que a la vez estaba siendo destruída y el de tomar conciencia de los valores de la propia poesía. Y de no ser por este violento y nuevo contraste con otras tierras y otro mundo totalmente ajeno, posiblemente nuestro famoso Siglo de Oro hubiera sido muy diferente, pues la dimensión y enrarecimiento que significó el enfrentarse a nuevas criaturas y nuevos espacios, afectó mucho más de lo que se piensa en la revitalización de la lengua castellana en general y de la poesía española en particular. Y si la natural evolución de una poesía renacentista cuyos valores grecolatinos y cristianos no se hubieran tambaleado creando una sensación de angustia e incertidumbre a la vez que una seguridad y certeza extremadas, posiblemente nuestra gran poesía barroca hubiera seguido semejantes caminos a la francesa o la de otros países

que, como es sabido, dio resultados, en cuanto a poesía se refiere, muy inferiores a los de la gran poesía española de los siglos XVI y XVII.

De ahí que la antología de la *Poesía hispanoamericana colonial* sea tan oportuna, pues De la Campa y Chang-Rodríguez vienen a recordarnos que de este viaje de ida y vuelta de la palabra poética en lengua castellana, resurgió fortalecida nuestra literatura peninsular y, a la vez, plantó en el nuevo continente la semilla cuyos frutos mejores sería la poesía latinoamericana de fines del siglo XIX y lo que ya ha transcurrido del XX, y de la poesía española de este mismo lapso de tiempo.

El colono tenía que construir sobre las ruinas de aquella cultura que le parecía tan ajena un nuevo orden de pensamiento político, estético y religioso, pues los españoles recién llegados al otro continente no eran tan torpes como para no darse cuanta de que la mejor forma de convertir a aquellos «salvajes» a los cánones europeos, era imprescindible entenderlos, analizar sus costubmres y hacerles comprender en lo posible, que estaban equivocados para así no tener que exterminar a demasiados seres humanos; acción que por mucho que se quisiera justificar no era sino un acto anticristiano de barbarismo y crueldad, lo cual estaba bien claro en las mentes más adelantadas de la época. Y sería así que un impulso investigador, analítico y de construcción se fomentaría espontáneamente entre los clérigos españoles trasladados a América, adelantando de este modo la actitud científica de la antropología europea del siglo XVIII.

Pero esta relación entre historia y creación sería demasiado sencilla si no se tuviera en cuenta precisamente que el gran sueño del poeta es el de liberarse de la historia, el de salirse del tiempo. Y sin embargo, el tiempo, la historia, resuenan siempre en su canción como un horizonte de oscuros pájaros de presa que voraces vienen a destripar el hermoso y multicolor pájaro del canto. Esta tensión entre historia y poesía, entre poesía de la historia e historia de la poesía, està magníficamente recogida en la antología de De la Campa y Chang-Rodríguez. Es oportuno aclarar aquí que la antología de *Poesía hispanoamericana colonial* que estamos comentando, incluye una selección de poesía precolombina (maya, náhuatl y quechua) además de los tres capítulos dedicados a la poesía colonial que abarcan textos escritos entre 1492 y 1808.

Dos momentos dentro de lo que fue la poesía hispanoamericana durante la colonia parecen reflejar y ser el paradigma de la amenazante Historia: el de *La Araucana* de Ercilla y el de *El primer sueño* de Sor Juana. La historia se hacía mito en el ciudadano español justamente asimilado por el mundo nuevo de América; en los versos barrocos de la monja criolla, la razón se hacía ensoñación y el pensamiento ensimismado se desprendía de la historia o más bien, se hacía el sueño de la historia.

Mito y ensoñación fueron dos de las líneas que seguiría la literatura toda de Latinoamérica; otra línea vendría a ser la de la sátira, la parodia, la mueca y la máscara del modelo peninsular, de lo cual surgiría una literatura riquísima y que después

llevada esta actitud a su extremo serviría para desmantelar, criticar, fragmentar y remozar el edificio mastodonte y anquilosado de la literatura española del siglo XVIII y XIX. Estas tres actitudes, y sobre todo la de la poesía crítica, crearán un nuevo modelo para la producción literaria de la península, y lo que había sido originalmente colonias se hacían ahora responsable de crear un diálogo con los colonizadores del cual resultaría la brillante posición que hoy goza la literatura hispanoamericana.

Como en todo proceso de imitación, el modelo original se deforma a tal punto que emerge un producto nuevo sin que ese hubiera sido necesariamente el propósito. Esto mismo ocurrió con la poesía escrita en castellano durante el período colonial. De igual modo, la imitación es ya la teatralización de lo imitado. Y es precisamente este sentido teatral que posee la estética colonial lo que marcará la literatura hispanoamericana de aquel período y la posterior. Así lo señalan los compiladores de esta antología en su introducción:

> Junto con las mascaradas, los desfiles y los autos de fe, los certámenes ocupaban un lugar importante entre los espectáculos coloniales. A pesar de sus limitaciones, fueron actividad clave en el desarrollo de la vida literaria y cultural durante los tres siglos de dominación española.

Lo que se deduce de una lectura de los textos recogidos en esta antología, es que el escritor hispanoamericno, desde sus inicios, se encuentra en una continua búsqueda angustiada de su identidad. La ansiedad que en los poetas de la colonia hay por igualar sus modelos y, al mismo tiempo, intentar superarlos, caracteriza en parte la poesía colonial hispanoamericana. La lucha por legitimar una identidad hispanoamericana no se fundamenta en una mirada nostálgica hacia un pasado indígena destruído, ni hacia un futuro liberador, sino que se funda en una gran incertidumbre ante un presente que les pertenecía y a la vez les era ajeno.

La triste herencia del colono no era la de una tradición en ruinas y la de una historia remota que les venía del otro lado del océano, sino la de un destino inestable marcado por unas metas confusas, sin límites claros, y en el cual pasado, presente y futuro nunca dejaron de serles postizos. Muy diferente sería la actitud del país vecino, los EE. UU., que al fundar un mito de progreso y democracia, y la idea de una nación joven predestinada a ser un país dominante en el futuro, partía de una ciega fe en que el éxito era la clara meta hacia la cual se dirigían todos sus esfuerzos. Hispanoamérica nunca dejó de vivir en el ámbito del mito ancestral y bicéfalo: el del catolicismo español y el del indigenismo autóctono. EE. UU. destruyó todos los mitos del pasado y sin embargo creó uno nuevo: el mito del progreso.

La antología de los profesores De la Campa y Chang-Rodríguez está elaborada con rigor y los textos han sido escogidos no solamente con un sentido crítico sino también con gran acierto estético. El hecho de haber incluido en esta antología algunos poemas anteriores a la colonia (recuperados por los colonizadores), ilustra mejor

la actitud de curiosidad y de extrañeza que pudo producir el mundo y la civilización indígena en los colonos peninsulares. Tanto las notas introductorias a cada poeta, como la bibliografía y las notas a pie de página, son tremendamente prácticas para cualquier profesor que quiera dar un curso panorámico de la poesía hispanoamericana colonial.

Dionisio Cañas

El dolor y el gozo de la autocreación

En este trabajo de Rafael Argullol* se configura una visión de lo romántico como una poética esencialmente heroico-trágica en la cual confluyen la exaltación de una subjetividad titánica y la crítica desolada del rumbo adquirido por la civilización occidental.

El autor aventura la hipótesis de que el alma trágica es siempre la dialéctica entre el anhelo de lo divino y la desgarrada percepción de la imposibilidad, entre la búsqueda de lo universal y el sentido de lo fragmentado, entre el Héroe y el Unico, como él mismo dice.

Los cincuenta capítulos del presente ensayo pueden agruparse en tres apartados fundamentales. En el primero, el autor trata de resumir las coordenadas en las que germina la «nueva sensibilidad», en contradicción con las restantes opciones civilizatorias de su época. En el segundo, que es considerado la médula de todo el trabajo, Argullol lleva a cabo un estudio de los que considera más genuinos artífices de la poesía trágica del Romanticismo Hölderlin, Keats y Leopardi, y a través de ellos, busca desentrañar los elementos esenciales del «alma romántica».

Finalmente, en el tercer apartado, intenta mostrar, en el contraste de los caminos romántico y postromántico, cómo alrededor de los elementos «trágico-heroicos» se vertebra una auténtica concepción del mundo, imprescindible para la comprensión del hombre contemporáneo.

«Me he desentendido bastante —dice Rafael Argullol— del Romanticismo como movimiento o período. Por el contrario, he centrado mi atención en lo romántico como actitud, como visión del mundo, como conducta intelectual y vital. Al considerarlo una concepción trágica de la vida, me ha parecido necesario vincular la mente romántica con sus grandes antecedentes trágicos, al helénico y al renacentista. Y

* El héroe y el único, *Taurus, Madrid, 1985.*

ello en la creencia de que hay un hilo trágico alrededor del cual se vertebran las representaciones artísticas de la tragicidad de la existencia.»

En *El Héroe y el Unico,* se destaca como apreciación importante, el que antes de Dante y Petrarca, el Yo yace enquistado bajo la fortaleza de una ontología tiránica, pero consoladora; después de Galileo y Shakespeare, transcurrida su gran aventura de autorreconocimento, su agotada vitalidad deberá perderse en los distintos caminos del empirismo, del racionalismo y de la restauración de la metafísica tradicional. «Entre ambos momentos —concluye Argullol—, el hombre, ya hombre moderno, por primera vez ha alcanzado a ver, con una fecundísima mezcla de fascinación y terror, la verdadera dimensión de su soledad y de su poder».

Es a partir de mediados del siglo XVIII cuando en casi toda Europa se han creado las condiciones para que emerja una «sensibilidad nueva», y el resurgimiento del Yo está en el centro de esa sensibilidad. «El artista genial —señala Argullol—, adquiere la clara conciencia de su total independencia de las reglas y de las normas. Un arte que deberá basarse no en la imitación, sino en la inspiración, deja de considerar la realidad exterior como el único modelo digno de reproducir y se vuelca, en busca de materia prima, hacia la única fuente que le merece credibilidad: su interioridad, su Yo».

Radical reconocimiento del Yo

El Héroe y el Unico apunta a Hölderlin como consumador del radical reconocimiento del Yo en su *Hyperion,* cuando Alabanda exclama: «Siento en mí una vida que ningún dios ha creado, que ningún mortal ha engendrado. Creo que somos por nosotros mismos». También destaca la posibilidad de una mutua influencia entre los dos pensamientos de Hölderlin y Hegel, ya que ambos empiezan su recorrido intelectual con un doble entusiasmo por Kant y Schiller, después de dejar un poco al margen a su primer filósofo, Klopstock. «Ambos —escribe Argullol—, reciben el impacto de la Revolución Francesa y de la enseñanzas de Fichte; ambos se apasionan con los griegos y los sienten como algo decisivo para el porvenir del espíritu, y ambos, finalmente, se sienten insatisfechos por el «cul de sac» en que se ve aprisionado el Yo Absoluto».

Hölderlin comenzó muy pronto la lectura de Platón y, de su entusiasmo por él, deja constancia en sus años mozos en su «Griechenland». También la idea platónica de la belleza y del Amor, tomada por Hölderlin del «Fedro» y del «Banquete» quedan reflejados en muchos poemas de aquella época.

«Hölderlin nunca reniega de Platón —dice Argullol—. Pero, tal vez en mayor medida que en el ya de por sí considerable subjetivismo interpretativo romántico, la lectura hölderliniana de Platón es personalísima y mucho más poética que filológica».

«Tras Platón —añade—, pero desde Platón, Heráclito es el nuevo impulso griego que interviene poderosamente en la trayectoria de Hölderlin». «Y tras Platón y Heráclito —afirma finalmente—, Homero y Sófocles son el último peldaño de la esca-

lera griega que conduce al poeta hacia el doble triunfo de lo mítico y de lo trágico. *Hyperion* es una enorme tormenta; *Empedokles,* una convulsión volcánica con consecuencias irreparables para el poeta que ha osado escribirlo».

Para Argullol, Empedokles es el sucesor de Hyperion. Ambos parten hacia la búsqueda del Unico, pero sus premisas son muy diferentes, pues para Empedokles, este Unico no es ya una conjunción superior de Uno y Todo, sino una conjunción ilimitada sometida a una ilimitada escisión. Ya no existe, ni como punto de partida, el panteísmo esperanzado. Empedokles avanza hacia su conjunción con el Infinito —en el Unico— pero no desconoce nunca, desde el primer momento, la inevitabilidad de la escisión, del desgarro.

Gigantesco, titánico, terrible, Empedokles alza la mano contra su época porque en ella él no puede «vivir y amar como un dios». Se hace así enemigo de los hombres, precisamente por «humano demasiado humano». El «Ubermensch» que habita en el corazón de Empedokles —dice Argullol— se halla a medio camino entre el desasosegado «superhombre» del «Sturm und Drang» y el corrosivo apóstol de la voluntad nietzschiano. Sin embargo, a diferencia de Zaratustra, en Empedokles no sólo se proyecta el «superhombre», sino también su imposibilidad».

Para el autor de *El Héroe y el Unico,* Hölderlin pone de manifiesto el decisivo tema romántico de la «muerte como vida» y el rechazo de la «vida como muerte», que también es el móvil central en poetas como Kleist, Novalis, Foscolo, Keats, Leopardi o Byron. Los auténticos románticos consideran que ahondar en el desgarro, penetrando hasta el fondo de la contradicción, es crear la posibilidad de unidad, aunque provisional, entre el hombre y su proyecto de infinito.

Empedokles, al borde del cráter, exclama: «¿Es que en la muerte se me enciende, al fin, la vida?»

Toda la obra y toda la personalidad de Hölderlin se encuentra empapada de amor, desmesurado, apasionado, trágico, al Unico.

«Su poesía —comenta Argullol— es una aventura heroica hacia lo inconmesurable, hacia lo Infinito. Un ansia por huir hacia la inmortalidad». Así lo expresa el propio poeta: «Si bien he nacido mortal,/ mi alma se ha jurado inmortalidad/y cumple con lo que ella manda».

El radicalismo estético

La poesía de John Keats, como la de Hölderlin, también se presenta como guiada por la tensión trágica entre el Héroe y el Unico, entre el hombre heroico que desafía la fragmentación del mundo y su inalcanzable anhelo de plenitud. «Sin la prodigiosa capacidad mítica de Hölderlin —escribe Rafael Argullol—, Keats es, sin embargo, tan contundente como el poeta alemán en la aceptación del riesgo implícito a una subjetividad que allana el cielo de la irrealidad para acceder al fascinante pero poco tranquilizador abismo de lo inconmensurable».

Keats, con más fuerza y rotundidad que Hölderlin, somete todas las medidas mo-

rales del hombre, Bondad, Bien, Libertad..., al superior primado de la Belleza. No parece tener ninguna duda cuando dice: «Nuestros razonamientos pueden ser erróneos pero bellos. Esta es la esencia misma de la poesía». El radicalismo estético es para él *la máxima verdad*, y *la Imaginación, la potencia poética que busca liberarse* de los estrechos márgenes del conocimiento limitado. Keats lo expresa sí en «Fancy»: «...dejad entonces a la fantasía ir errante/ por el pensamiento todavía extendido ante ella:/ abrid de par en par la puerta de la jaula de la mente/ y ella saldrá como una flecha, elevándose a las nubes».

Keats declara abiertamente cuán preferible es una vida de sensaciones a una vida de pensamientos. Pero «sería inexacto creer —avisa Argullol—, que Keats es un «irracionalista» en el sentido de ser adversario al ejercicio reflexivo de la mente. Muy al contrario, Keats cree que las «sensaciones profundas», si no van articuladas por un verdadero conocimiento, corren el grave riesgo de caer en la «ansiedad» y el «horror».

Ciertamente, el poeta inglés, no descarta la necesidad del conocimiento y de la razón reflexiva, pero ofrece bases distintas para considerar las relaciones entre realidad y sueño, entre conocimiento y locura, entre sabiduría y dolor.

Argullol nos recuerda que la enseñanza más profunda del Romanticismo es la mostración del hombre como náufrago errante en un océano que le resulta inaprehensible. En el romántico, la más alta ansia de perfección concluye en la más alta conciencia de la limitación. El romántico tiene una terrible lucidez de su destino, lo que le aproxima mucho al hombre contemporáneo, sin embargo, se diferencia de él en que el romántico tiene una poderosa convicción de su identidad.

«Como suicida, como superhombre, como genio, como sonámbulo, como nómada... —comenta Rafael Argullol—, el héroe romántico, frente al moderno espíritu de abandono de la identidad a la realidad, prefiere exiliarse de la realidad antes de hacerlo de su propia identidad». «El romanticismo y la modernidad de Keats —añade—, estriban en no querer renunciar ni a la una ni a la otra.».

El Héroe y el Unico califica el pensamiento de Keats de altivamente aristocrático, ya que está plenamente convencido de que el dolor extremo tan sólo es concedido a quien, por su extremado heroísmo, se halla cerca de la divinidad. Pero la moral heroica que predica Keats no pretende ser ni profética ni proselistista, como lo es la del Zaratustra de Nietzsche.

«Ambos viven profundamente la soledad, pero —matiza Argullol— mientras el filósofo alemán se dirige a «los hombres del futuro», el poeta inglés no parece dirigirse más que a sí mismo». Por otra parte, si Nietzsche rechaza heroicamente el dolor, Keats lo sorbe con ademán heroico pues sabe que es una de las fuentes de la identidad.

Keats hace alarde de un subjetivismo absoluto. Sólo se halla convencido de su propia identidad, sólo cree en su autocreada alma, a la que considera, en sí misma, «un mundo».

El gran negador

Según Leopardi, el hombre es soledad y caducidad totales. Argullol señala al poeta italiano como «el cantor de la muerte de Prometeo», cuya poesía está vacía de toda esperanza, y cuyo pensamiento, no deja resquicio para que penetre la más mínima consolación. Leopardi destruye despiadadamente todas las ilusiones de perfección o de paraísos, y sitúa al hombre en una perdida desnudez, deambulando por la aridez de la Nada.

«El Yo heroico-trágico, tan vigoroso en Hölderlin y Keats —dice el autor de *El Héroe y el Unico*—, alcanza con el poeta italiano su más deslumbrante y desoladora cima: en la conciencia absoluta de su soledad, en la percepción —tan dolorosamente física— de su condición efímera, Leopardi elabora un principio de vida que está más allá de toda compasión».

Leopardi descubre con toda crudeza que la vida es un desierto, y que es preciso echarle mucho coraje para habitarlo, sin contar con ningún tipo de consolación ni de resignación. Se trata de un gran negador, B. Biral, así lo expresa después de haber estudiado a fondo su obra: «Tras la lectura de las *Operette morali,* si se quiere hacer un alto y ver hasta qué aguas ha llegado la navegación leopardiana, se puede exclamar: Dios ha muerto, Platón ha muerto con sus valores absolutos, ha muerto el estado jerárquico incensurable; está disuelta la antigua y orgánica societas hominum en el seno de la cual nacían los grandes ideales de la gloria, del amor patrio, del deber».

Leopardi detecta pronto que el gozo es inalcanzable, y esta realidad se le aparece como reflejo de la inalcanzabilidad del Unico: «el Héroe —escribe Argullol— que se ha aventurado hacia la totalidad recibe de ésta el desasoeigo de lo inaprehensible, el Infinito. El hombre se convierte en náufrago de su mismo anhelo». «L'Infelicitá» de Leopardi, lo mismo que ocurría con la de Keats y la de Hölderlin, se convierte casi siempre en un don aristocrático. Así, frente a la mediocridad y el hedonismo acomodaticio de la mayoría de los hombres, incapaces de comprender la dimensión verdadera de la infelicidad, que sólo prende en las «almas excelsas», y al prender en ellas surge el «superhombre», el hombre que posee lo que Aristóteles calificaba de «megalopsychia: «un hombre tiene grandeza de alma cuando reclama mucho y merece mucho». «Y por tanto, sufre mucho», añade Leopardi.

En contraste con los antiguos trágicos, a Leopardi no es el nacer sino el vivir lo que le parece nefasto. Sin embargo, no rechaza ese infierno que es la vida, sino que lo asume, haciendo por ir descubriendo en él su identidad. «Epicúreo y trágico —dice Argullol—, eleva la acción vital, como alternativa de dolor y placer, como anhelo de belleza y destrucción, hasta cotas tan altas que la misma muerte es un acto más supremo».

El Yo leopardiano —añade—, doloroso, sometido a la fragilidad de su propia existencia, se agiganta en un supremo desafío que es, por su misma audaz y consecuente formulación, el triunfo de la identidad, de la independencia de alma del poeta».

Leopardi, efectivamente, autoconstituye su «ánima» a través de su victoria sobre todos los ídolos con que, sucesivamente, la humanidad se ha consolado.

Rafael Argullol define la filosofía de fondo que mueve al poeta italiano al decirnos que éste «hace gala del aplomo apolíneo de quien, no superada, sino conocida la tormenta, guía férreamente su timón».

Los dioses románticos

El Héroe y el Unico dedica un amplio capítulo a los dioses románticos. «Hay una teogonía básica —afirma su autor—, en la lírica trágica del Romanticismo: Dionisio, Apolo, Prometeo y Zeus o Júpiter. Podemos llamarlos dioses, aunque ya no se trata de dioses —en su sentido religioso o sagrado—, sino de impulsos meramente humanos nacidos de una conciencia poética que, eso sí, tiene una desesperada y frustrada necesidad de aquéllos».

El Dionisio romántico es considerado la gran encarnación de la turbulencia. Es el símbolo mítico de la creatividad primaria, frondosa, desordenada. Como emergiendo de los horizontes más oscuros y fecundos de la naturaleza, Dioniso encarna la desbordante riada del inconsciente y el sueño, la locura sensitiva, el misterio de la sexualidd, el río sin cauces torrencialmente ávido de conquistar el gran mar de la vida. Es el espacio sin límites, el fondo sin forma, la libertad sin moralidad.

Apolo viene a ser «lo clásico de lo romántico». Es la luz respecto a la noche, la belleza esencial respecto a la libertad esencial dionisíaca. Mientras Dioniso, con la primacía absoluta de lo sensitivo, disgrega la voluntad, Apolo simboliza la fuerza articuladora de la voluntad. Frente al caos de sensaciones transindividuales e inaprehensibles sembradas por Dioniso, Apolo representa el «principium individuatonis» y la invitación al «conócete a ti mismo». Junto a Dioniso y Apolo, Prometeo es el impulso que promueve en los hombres la voluntad de asaltar el cielo. Su asalto al cielo, en la gran blasfemia del hombre: fundirse en el Unico, ser dios.

Otro de los capítulos interesantes que se desarrollan en el presente ensayo que comentamos es el de la iconografía romántica. En primer lugar, el mar ocupa un lugar privilegiado; tanto el mar turbulento y amenazador, como el mar calmo e insondable. La violencia destructiva del mar, es uno de los principales temas de la «plástica romántica». Y junto a este mar devastador, la pintura romántica también ofrece ese otro mar, pacífico, armónico y distante, que evoca con nostalgia una plenitud inasequible.

Los paisajes montañosos sirven para expresar el doble sentimiento, abismático y melancólico, del hombre escindido. Pero si la montaña provoca el temor y el pánico, mayor desazón produce en la pintura romántica la contemplación de estáticos e ilimitados paisajes.

Las ruinas y los paisajes cementeriales, tan cultivadas en la pintura romántica, quieren ser la expresión de la derrota del hombre escindido, de la fragilidad de su obra caduca bajo el perpetuo poder del tiempo y de la naturaleza.

«Las distintas variaciones del paisaje romántico —dice Argullol—, tienden a mostrar la escisión entre la naturaleza y el hombre, y la tragedia de éste ante la inevitabilidad de tal escisión. Incapaz de recuperar su mítica relación primigenia con la naturaleza saturniana, se siente, al mismo tiempo, acorralado por la destructividad jupiterina. El paisaje romántico representa ambas circunstancias».

El Yo heroico del romanticismo

En las últimas páginas de su trabajo, Rafael Argullol explica cómo para el romántico, que rechaza la relatividad de los valores que el mundo de su tiempo le ofrece, ninguno de sus actos debe estar guiado por el absurdo y la gratuidad: «Su conciencia dolorosamente adquirida de pertenecer a un mundo espiritualmente superior, que necesariamente se halla convulsionado por las grandes pasiones y en contraposición al mundo inferior y mediocre de los que se consuelan en la resignación y en la miseria idolátrica, le conduce a la vigorosa aceptación de los principios desesperados, pero veraces, de la vida».

Todos los arquetipos del héroe romántico (el superhombre, el enamorado, el sonámbulo, el genio demoníaco, el nómada, el suicida) discurren entre dos puntos, que son la mortalidad sin esperanza y el desafío a la mortalidad. «Discurren, en definitiva —dice Argullol—, entre la inaccesibilidad del Unico y la energía autocreadora del Héroe».

El artista romántico, analizado por Rafael Argullol hasta sus más recónditas entretelas, persigue, en definitiva, un solo fin: la autocreación dolorosa y gozosa del propio Yo.

Isabel de Armas

Vargas Llosa: drama y tragedia

Desde que en 1952 estrenó un drama en Piura, a Vargas Llosa se le ha visto acercarse a los escenarios en varias ocasiones, siendo, tal vez, *La señorita de Tacna* (Seix Barral, 1981) una de sus piezas más logradas, sin olvidar *Kathie y el hipopótamo* (Seix Barral, 1983), configurándose como un autor eficaz, dominando la carpintería

teatral y creando desde las primeras escenas el ambiente necesario para lograr el suspense e interés adecuados a una historia bien contada hacia un desenlace lógicamente imprevisto y repleto de interés. De nuevo Vargas Llosa nos ofrece una pieza teatral, con el fondo de Piura «ciudad rodeada de arenales en el Norte del Perú» y nos introduce en el marco profundo de psicologías diversas y de una historia tan ambigua como patética titulada *La Chunga*[1].

Pero si el drama anterior tiene lugar en el Perú de 1945, Vargas Llosa sitúa 5 años después un relato tan increíble como real. Es la simple indagación de un crimen lo que nos lleva en su novela *¿Quién mató a Palomino Molero?*[2] a un conmovedor deambular de un teniente y un número de la Guardia Civil en torno a una sociedad corrompida y sutilmente violenta donde cualquier tragedia, como la que aquí se describe, es posible.

La Chunga, una extraña historia de amor

Junto a la imagen perseverante de Mario Vargas Llosa en una línea de clara denuncia de la actuación imperialista yanqui y de defensa de estamentos reprimidos de la América convulsa, su obra literaria va completándose sin prisa pero sin pausa, con obras donde florece la mejor poesía y la más clara alusión a las actuaciones íntimas de cada hombre y cada mujer en el contexto de ese mundo violento y degradado que emerge de ese primitivismo violento nacido de la pobreza más rotunda y que hace a los seres humanos víctimas de su propia desilusión ante una existencia rutinaria y brutal. La Chunga que regenta un bar donde «se hacen y se deshacen los ceremoniales y las pantomimas y las rústicas y elementales contradanzas de la atracción física y su proyección mental», es una mujer de inquietantes registros humanos, endurecida tal vez por la fatigosa tarea de aguantar a los inconquistables y otros borrachines de turno. En torno a ella se desarrolla un drama de diversos registros. Surgen el amor, la soledad, las relaciones humanas y el olvido. Todo es alegórico y vital. Como si la vida fuera una interminable sucesión de violencias inacabadas y de instintos raramente satisfechos, donde los egoísmos palpitan y se enseñorean del ambiente y de las costumbres de los hombres y mujeres que tienen que alternar una vida pobre y deningrante con el paraíso oscuro y silenciado del dolor.

Los inconquistables son cuatro extraños amigachos, embrutecidos por el alcohol y protagonistas del silencio que rodea a la propia Piura: el Mono, José, Josefino y Lituma. Se reúnen en el bar restaurante de la Chunga que «está en los alrededores del Estadio, en esa barriada de esteras y tablas que surgió no hace mucho en el arenal» piurano. Un día aparece Josefino con una mujer, que va a causar honda impresión entre los contertulios y que, tras una apuesta, llegará a una intimidad con la Chunga que permanecerá en el secreto más insondable, incluso años después cuan-

[1] *Mario Vargas Llosa: La Chunga. Teatro. Seix Barral, Barcelona 1986, 117 págs.*
[2] *Mario Vargas Llosa: ¿Quién mató a Palomino Molero? Seix Barral, Barcelona 1986, 189 págs.*

do Meche ha desaparecido y nadie puede encontrar una explicación plausible a esta desaparición. «La Chunga es una mujer espigada y sin edad, de expresión dura, de piel lisa y tirante, huesos firmes y ademanes enérgicos, que mira a la gente sin pestañear». Su historia es medio patética, encerrada en el ámbito oscuro de su bar apenas tiene relación con otro mundo que el que la visita. Por ello la aventura con Meche le dará posibilidad de mostrar su propia identidad, su capacidad para enfrentarse a una sociedad represiva e intolerante, su aventura particular para descubrir la fantasía y la ilusión, ya que todo lo demás, el bar y los parroquianos, no son más que un endiablado desequilibrio entre la realidad y la amargura.

Vargas Llosa mueve sus peones y nos ofrece una bella historia en distintos tempos y en planos donde el amor, la ansiedad y cierta violencia surgen en medio de un extenso ceremonial de confusión que limita con la tragedia. Surgen psicologías múltiples y variadas desazones, donde es posible desde el odio hasta la conmiseración, con la coartada de una poesía capaz de diluir dramas y violencias tal vez porque tanto la atracción física como la imaginación creadora hacen capaz una convivencia tan irreal como respetuosa con la intimidad que la contiene. El misterio permanece, el drama deja la sensación de un mundo extraño. Al fondo, Piura.

¿Quién mató a Palomino Molero?: Un extraño crimen

Piura, decía Vargas Llosa, es un lugar rodeado de desiertos. Sin embargo es escenario muy adecuado para una historia de crimen y suspense como esta novela que arranca de una visión real del novelista, la de un joven alcalde que aparece asesinado y mutilado, y cuya investigación se encarga a un teniente y un número de la Guardia Civil quienes, sin una aparente capacidad detectivesca van a llegar a desentrañar al autoría y circunstancias de la tragedia y sus flecos laterales.

El teniente Silva tiene como ayudante a Lituma, uno de los inconquistables que en el bar de la Chunga siguen bebiendo y jugando para mitigar sus aburridos ratos de ocio y que ahora tienen la comidilla de si por fin el teniente se tirará a la gorda doña Adriana que, al final, le dará sopas con honda al pretencioso oficial.

El teniente Silva comienza su investigación por caminos en principio poco lógicos, indagando alrededor de la vida de Palomino Molero, sus andanzas, sus aficiones y esa insólita decisión de ingresar en la Aviación, poco comprensible para todos, incluso para su mdre. «No lo levaron, fue de voluntario —gimoteó Doña Asunta—. Nadie le obligó. Se hizo avionero porque quiso. El mismo buscó su desgracia». Por ahí comienza a oler el teniente, buen sabueso al fin. De ahí sus entrevistas con el coronel Mindreau y sus primeras sospechas, incluso al contemplar la arrogancia de la hija de este jefe, como una primera posibilidad para ir hilvanando datos y noticias que puedan hacer comprender los últimos momentos del avionero, incluso cuando aparece el teniente Dufó y aparecen nuevas sospechas en el reducido entorno que lo emparenta con el coronel y la hija de éste.

Todo sucede en Talera, un lugarcito cercano a Piura, donde todo el mundo se

conoce y todos saben mucho de lo que les sucede a los demás, de ahí surgirá la posibilidad del teniente Silva para organizar su indagación e ir conociendo pequeños detalles que le llevarán a la solución del enigma. Un día le llega una nota: «A Palomino Molero, los que lo mataron lo fueron a sacar de casa de Doña Lupe, en Amotape. Ella sabe lo que pasó. Pregúntele». Y el teniente, acompañado de Lituma, va a preguntar. Lo que obtiene le da nuevas pistas en su deambular para descubrir al o a los asesinos de Palomino Molero.

Crimen no tan extraño ya que el teniente Silva y su ayudante Lituma, al margen de la pasión de aquel por su gordita, irán reduciendo las posibilidades y los protagonistas del asesinato, dejando pequeños cabos sueltos y analizando determinadas circunstancias en aras de llegar a una solución total de su jeroglífico detectivesco.

Esta nueva obra de Vargas Llosa, cuyo final no vamos a desvelar por pensar que los críticos que lo hacen ejercen una función arbitraria y demagógica al dejar a la obra comentada sin lectores ávidos de la necesaria impresión que les capacite para llegar al desenlace sugerido, es una bella novela, escrita con pausada determinación, con un amplio dominio del lenguaje y un suave deje de ironía entre macabra y violenta como si la vida se convirtiera en una burla frente a los deseos de los demás y la violencia ajena. Dominador del castellano, Vargas Llosa, simplemente, nos lleva por los sencillos caminos de la denuncia y la hospitalidad, pero de pronto nos hace tropezar con el rencor y la inquietud, como si los demás no fueran dueños de sus vidas frente al mar negro de otros egoísmos y otras histerias. Ha derivado todo hacia una acción coordinada de asesinos que tratan de romper un simple corazón, el de Palomino Molero, por haberse entrometido en el cuento de hadas que no le podía pertenecer por estar pensado para otro protagonista desde antes de su inicio. Así es como surgirá una especie de colectiva corrupción capaz de llegar al asesinato y de provocar la inútil tragedia. Surge como una pesadilla, una historia de mundos violentos y de íntimas intransigencias. Sólo queda el dolor.

Vargas Llosa nos ha ofrecido una bella novela, relato amplio y magnífico donde nada puede resultar real porque los egoísmos son cosa de otras esferas donde sólo se hace posible la tortura, tanto de Palomo Molero como de quienes transitan por la obra toda.

Manuel Quiroga Clérigo

La fe en la ficción (crítica novelística)

Dos libros recientes de pensamiento, *Mentira romántica y verdad novelesca* de René Girard (Anagrama, Barcelona, 1985), y *Libro de convocaciones. I: Cervantes, Dostoievski, Nietzsche, A. Machado* de José Echeverría (Anthropos, Barcelona, 1986), en cierto modo homologables por seguir pautas de referencias similares, si bien su trayectoria y conclusiones son distintas, acreditan fehacientemente que en torno a los comportamientos y psicología de los personajes de ficción, novelescos, se pueden construir teorías y especular con fines aptos al mejor entendimiento de la relación profunda entre los seres humanos y, al mismo tiempo, la reiterada incidencia en las obras culminadas de Cervantes, Proust, Flaubert, Dostoievski, viene a demostrar que las reconocidas como obras maestras lo son más por las sugerencias que brindan a la crítica contemporánea que por los convenidos tácitos del anaquel histórico.

El libro de Girard, escrito hace veinticinco años y traducido ahora al español, es compacto, de una pieza, increíblemente familiarizado con la intimidad de los personajes novelescos, y persigue con cierta exhaustividad y comparativamente a tenor de numerosos ejemplos entre los que destacan el *Quijote, En busca del tiempo perdido, Rojo y Negro, Endemoniados,* otras muchas citas complementarias, demostrar cómo en Cervantes, Stendhal, Dostoievski, Flaubert, Proust se repite básicamente el esquema del «triángulo», que en la terminología de Girard viene dado por el sujeto, el objeto y el «mediador del deseo», el *otro,* es decir, la manifestación del deseo (deseo de alguna cosa, proyección de un ideal, deseo de ser) *«según el Otro* que se opone al deseo *según Uno Mismo»* y esto se relaciona con mecanismos miméticos y con los modelos que cada personaje se otorga a sí mismo libremente, ya se trate de la inspiración del caballero andante Amadís de Gaula en el caso de don Quijote, de la heroínas románticas con referencia a Emma Bovary, de la vanidad de Julián Sorel o del compuesto amor-celos en los personajes de Proust.

Son muchas las consecuencias interesantes que Girard extrae del esquema triangular, y la primera y más unificadora, pese a los diversos matices de ambientación y épocas, es haber proseguido ese hilo o esa infraestructura a través de una larga serie de obras manifiestamente maestras cuya fidelidad al planteamiento del *mediador* del deseo, en la lectura de Girard, es tan fiel y evidente que tal parece que se inspiran unas en otras o que es condición *sine qua non* de las grandes formulaciones novelescas.

En la controversia de la mediación, que Girard maneja como una insustituible ganzúa, se debaten prácticamente todos los sentimientos y todas las situaciones, desde el amor y la escalada social y la voluntad de poder a la simultaneidad de los contra-

rios, representada ésta última, por ejemplo, en el odio secreto de los personajes a sí mismos con base en la admiración no asumida pero efectiva que inspira el mediador o el cúmulo de aspiraciones representadas en el mediador: «Sólo el ser que nos impide satisfacer un deseo que él mismo nos ha sugerido es realmente objeto de odio». Dentro de la gama de celos, ambiciones, rivalidad, resentimiento, envidia, imitación en que se sustenta el problema, bien estudiado por Max Scheler *(El hombre del resentimiento),* sólo los novelistas, a juicio de Girard, «revelan la naturaleza imitativa del deseo».

El término *romántico* es aquí aplicado a las obras que reflejan la presencia del mediador sin revelarla jamás y el término *novelesco* a las que revelan dicha presencia. Sobre éstas últimas insisten las presentes páginas, que distinguen entre la *mediación externa* y la *mediación interna*, según las esferas de posibilidades tengan o no contacto entre sí. la presencia de las dos mediaciones en el seno de una misma obra confirma la unidad de la literatura novelesca. «Y la unidad de esta literatura confirma, a su vez —añade Girard—, la de *Don Quijote»,* cuyo autor está considerado aquí como el «padre de la novela moderna». «En Cervantes están contenidas en germen todas las ideas de la novela occidental». Y la siguiente afirmación de Girard es digna de ser transcripta por su valor esclarecedor: «Y la idea de las ideas, la idea cuyo papel central aparece confirmado a cada instante, la idea-madre, a partir de la cual se puede recuperar todo, es el deseo triangular que servirá de base a la teoría de la novela *novelesca»* (p. 52). Todo lo que sigue en Girard son variantes, distintos matices y profundizaciones de la misma idea, desarrollada en este estilo peculiar de *declaración irrefutable* con tufillo dogmático e indudablemente sutil que caracteriza el ensayismo francés, un estilo que incluso se refleja en la traducción, debida a Joaquín Jordá. Pero no hay que confiarse demasiado, pese a la precisión del cúmulo teórico y hasta «científico»: la óptica de Girard, la lectura efectuada, por la amplitud entre los personajes excelsos (don Quijote) y los habitantes del submundo dostoievskiano, a la envidia social y psicológica, a la obsesión del ridículo, al disimulo del deseo, no sólo se ponen de manifiesto a través del patrón de conocimiento utilizado, la llave del triángulo y la mediación, sino que de todas formas nutrirían cualquier otro enfoque, cualesquiera otras perspectivas, a condición, naturalmente, de que éstas gozaran la misma lucidez y riqueza asociativa que le confiere Girard a su método que, en otro orden, también comporta la impugnación de la crítica romántica, según se desprende ya del mismo título del libro, y se puede entender por «crítica romántica» la que no atiende otras razones que la exaltación del heroísmo, la quimera y la individualidad, con lo cual se equivoca de medio a medio al juzgar las razones profundas de los finales de estas obras señaladas por la genialidad.

«La verdad del deseo —dice Girard— es la muerte, pero la muerte no es la verdad de la obra novelesca» (debo decir aquí de pasada que el traductor pone las comas según un criterio personal que no es precisamente el más ortodoxo). La mayoría o todos los personajes de las novelas estudiadas —y llegamos a parte de las conclusio-

nes de Girard—, don Quijote, Stepan Trofimovich, Raskolnikov, Julien Sorel, el narrador de *El tiempo recobrado,* la exclamación célebre de Flaubert, pronuncian palabras que contradicen claramente sus antiguas ideas, llegan a una *conversión en la muerte*, renuncian a su ideal quimérico y recuperan la lucidez, y esto Girard lo demuestra en lucha contra la opinión general de la crítica romántica y de las disculpas de los propios creadores, temerosos de aceptar esa «quiebra» en sus personajes pero obligados a consignarla por imperativos de la creatividad profunda, como si dijéramos, casi a pesar de ellos mismos y enajenándose las corrientes del gusto.

En la terminología de Girard, ahí residen la «mentira romántica» y la «verdad novelesca», en el sostenimiento de la quimera por un lado y en la conversión a la realidad *real* por otro.

La conversión más notoria es la de Don Quijote, que aquí se cita como paradigma: «Yo soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje... ya, por misericordia de Dios, escarmentando en cabeza propia, las abomino». Girard reivindica estos finales de novela generalmente considerados artificiales o condicionados por razones políticas y pragmáticas y los relaciona con el simbolismo cristiano, «el único capaz de informar la experiencia novelesca». Determinadas nociones de misticismo cristiano y ansias aproximadamente resurreccionales, así como una repetida sentencia de san Juan («Si la semilla no muere después de haber sido sembrada quedará, sola pero, si muere, aportará muchos frutos») *(sic)*, son los datos que maneja René Girard (Avignon, 1923, avecindado universitariamente en Estados Unidos desde 1947) para culminar su original análisis analógico de las grandes obras de la novelística universal, libro crítico preñado de sugerencias, nuevas asociaciones y que de alguna manera se compenetra con un vasto y ambiguo movimiento generado en las sociedades postindustriales y que incluye en su concepción del mundo rasgos de un cierto renacer religioso que *asume* e intenta superar la mayoría de los establecimientos racionales y lógicos, aunque las trochas que recorre este «movimiento» son absolutamente complicadas y dignas de mejor estudio. Sirva esta nota de mero reconocimiento hipotético.

De «prolegómenos a un empirismo *trascendental*» subtitula el filósofo chileno José Echevarría, educado en París y profesor veterano en Puerto Rico, el tratado (en preparación) que habrá de aclarar el propósito definitivo de sus *Convocaciones,* de las que ahora emite el primer volumen, entendidas como variantes de un tema único que el autor prefiere no explicitar por el momento o dejar al lector la posibilidad de descubrirlo por sí solo, pero que en definitiva, viniendo a la realidad de lo que hay, se componen de tres ensayos escoltados por numerosos apéndices y notas, todo lo cual indica mucha reelaboración y acopios en tiempos distintos.

La aproximación de Echevarría al *Quijote,* inspirada en la recensión con aportes originales de un libro de Marthe Robert, *L' ancien et le nouveau: de Don Quichotte à Kafka* (París, 1963), se orienta por entender el desvarío del hidalgo por el desvarío del hombre y la vida, ese afán de «desrealizar lo que es en favor de lo que pudiera ser» e instituir otro orden. El desengaño mostrará la insania. El *Quijote* es la historia

del fracaso de las ilusiones de Cervantes trascendidas a constante que enriquece nuestra vida.

Tras la investigación de Girard, Marthe Robert puede erigirse en ejemplo de crítica «romántica» (irracionalista en el vocabulario de Echeverría) que impugna la muerte de don Quijote. Echeverría a su vez desestima la interpretación de M. Robert y coincide en términos generales con las resoluciones de Girard, aunque sn la misma certidumbre de éste.

A Echeverría le resulta válida la imagen del espejo para simbolizar el significado del *Quijote:* «Al escribir Stendhal en *Rojo y negro* que la novela es un espejo que se pasea por un camino (más exactamente Stendhal encabezó uno de sus capítulos con esta célebre frase debida a Saint Real: el breve equívoco se ve que ha tomado cuerpo), nos invita a agregar que el espejo nos ofrece la imagen del camino y del caminar por él. Este camino es el nuestro, es nuestra vida». Comprender al fin que la ventana por la que mirábamos es un espejo y el loco que en ella gesticula nuestro doble, nutre el corolario de Echeverría, cuyo sentido de la crítica literaria es hacer cada vez más significante la obra examinada de acuerdo con su propia estructura y sugerencias, y es verdad que a través de esta fe en la ficción novelesca se enriquece nuestro conocimiento de las relaciones humanas.

Son debatidas por Echeverría las influencias de Dostoievski en el anhelo de Nietzsche relativo a una «religiosidad terrestre» y matices sobre el mito del eterno retorno, páginas que se yerguen tensas y plenas de sugerencias, vivificadas por la presunta alma «piadosa» del dualizado y genial filosófico alemán y que introducen —a cuenta de las divergencias teoría-vida práctica— la hipótesis de que acaso el rapto de locura turinesa de Nietzsche simbolice la gran síntesis de Dionysos y Cristo, la exuberancia vital de uno y el imperativo de fraternidad de otro.

En una interesante y bien documentada parábola, insertada a modo de apéndice (la prodigalidad de los apéndices le confiere al libro de Echeverría un sello de fragmentarismo y acarreo nada oportuno), Marx retorna en carne y hueso y reaparece en el ámbito del «socialismo real», la URSS, donde es detenido y sufre el interrogatorio y la dialéctica «paternalista» de un comisario político. No cabe duda que el diálogo entre Marx, sus teorías primigenias, y la imagen práctica del comunismo «marxista-leninista» desarrollado en la Unión Soviética de hoy genera subido interés, por cuanto las resoluciones son similares a las de la fuente de inspiración: la parábola del Gran Inquisidor de *Los hermanos Karamazov,* es decir, que el Gran Comisario conmina a Marx a callarse y a deponer las armas de los «idealismos» y de los furores perfeccionistas y profundos, porque la humanidad en el fondo es tan miserable e inerte que no desea ni la libertad ni la responsabilidad de ser ella misma, lo cual aproximadamente es homologable a las palabras del Gran Inquisidor destinadas a Cristo en la obra de Dostoievski.

Por fin, a través de incontables pasadizos, lecturas sistemáticas, planteamientos sustanciales, retoques, notas, donde hay distancias y ahondamientos y algo de obsesión, desembocamos en el pensamiento filosófico de Antonio Machado que, ensi-

mismado en el surco profundo del otro, de la heterogeneidad del ser, el tiempo, la muerte, viene a perseverar y a poner de relieve uno de los centros unitarios que identifican los dos libros, el de Girard y el de Echeverría, pese a su diversidad de materias y enfoques, sobre todo en el segundo, y este lazo o centro o común denominador, aparte de identificarse en la elección y reconocimiento de las grandes creaciones de Cervantes, Stendhal, Proust, Dostoievski, Flaubert, Nietzsche, Machado, que ya de por sí denota similitud de inquietudes —o también, puede ser, esquema tópico que se hereda y repite—, se orienta por rescatar hondos pozos de secreta piedad religiosa o, si no gusta la expresión, en una metafísica que sufre el desengaño de la vanidad mundana y aguarda en la humildad del fracaso la comparecencia de un signo trascendental. Otro punto de analogía lo constituye la fe en las posibilidades de la ficción novelesca: es una hermosura que los personajes y los escenarios inventados sirvan para ilustrar y sostener serias teorías no sólo con implicaciones psicológicas, sociológicas y filosóficas, sino con evidente capacidad iluminadora.

Eduardo Tijeras

La música en el Siglo XX

La editorial TAURUS, dentro de su ya copiosa colección musicográfica dirigida por José Mª Martín Triana, presenta al lector de habla castellana una ingente obra británica cuya publicación original data de hace veinte años, *La música en el siglo XX,* de William V. Austin.

Provista de un bibliografía crítica que ocupa 225 páginas del segundo volumen, así como de un índice onomástico de otras 79 páginas, *La música en el siglo XX* posee un aliento enciclopédico que, como todo enciclopedismo, mucho me temo acaba ahogándose en el proceloso vaso de agua que inevitablemente toma por el mar océano de sus sueños o delirios.

Me apresuro a decir que lo indicado en el párrafo anterior en modo alguno significa que *La música en el siglo XX* sea una obra «mala», desdeñable, pobre o plaga-

* *William V. Austin:* La música en el Siglo XX, *2 volúmenes.* Taurus Ediciones. *Traducción de José Mª Martín Triana. Madrid, 1984.*

da de errores. El problema es más de fondo o más, si se prefiere, de raíz. Se trata de la utilidad o inutilidad de un talante empirista que medra a la sombra de invernadero de una desideologización o, por mejor decirlo, *aideologización,* de la que, naturalmente, lo primero que no sólo cabe decir sino que *hay que* decir, es que no es otra cosa que una ideología; y lo segundo: que es un ideología disfrazada y revestida con el pontifical de la negación de la ideología.

Las consecuencias «técnicas» que semejante travestismo ideológico tiene de forma inmediata cuando se produce, por ejemplo, en un campo tan aparentemente idóneo para todo tecnicismo y toda aideología como es el campo de la musicografía, inciden sobre la propia médula del discurso, ablandándolo, diluyéndolo casi, en un aluvión de datos y datos que, cual en un alegre y hierático desfile de amor, acaban por agrisarlo todo, limar cualquier relieve y proceder a una uniformación universal bajo la guerrera y los galones de una pretendida siempre y siempre desmentida imparcialidad.

Pero, ¿es que se puede ser imparcial? Es más: ¿es que se puede ser meramente descriptivo?

Me parece a mí una evidencia difícilmente refutable el que los primeros que se encargan de dar una respuesta negativa a las preguntas que me he permitido formular más arriba son los propios imparcialistas. El propio William W. Austin nos proporciona un buen ejemplo de la inutilidad del intento —o el sueño— imparcialista cuando nos habla de Scriabin. El capítulo V del volumen primero, bajo el epígrafe «Compositores contemporáneos de Debussy en los países eslavos», se ocupa de Rachmaninov, Scriabin, Janácek y otros compositores menos renombrados. Si aseveraciones como «Scriabin siguió un camino totalmente opuesto al de Rachmaninov», con la que William W. Austin inicia sus reflexiones sobre Scriabin, constituyen una muestra insuperable de la miserable ociosidad del método empírico, puesto que tras proponer al lector una verdad tan escasamente objetada y objetable como la de que Scriabin (y, si le apuran a uno un poquito, cualquier otro compositor y cualquier otro bicho viviente) siguiera un camino totalmente opuesto al de Rachmaninov, ¿qué ha de quedar, sino la necesidad de volver del revés dicha verdad para aseverar que Scriabin siguió un camino que tiene mucho que ver con el de Rachmaninov, verdad esta, cuando menos, tan escasamente objetada y objetable como la que se le opone?

Y es que el peor de los extremismos es el de la moderación. Cuando alguien declara «Yo sólo pretendo hacer juicios descriptivos», no se anda lejos de tener que avisar a los bomberos. De ahí el que prefiera mil veces libros (para no salirnos del ámbito de la musicografía) tan apasionados, cordiales, emocionales, viscerales incluso, como el *Gustav Mahler o el corazón abrumado,* de Arnoldo Liberman, que sesudos tratados con ínfulas de imparcialidad y descriptivismo como el que nos ocupa. Porque Liberman, que no sé yo si será músico pero que ni maldita la falta que le hace serlo, sabe presentar un cuadro mahleriano que es una veta, una mina a ras de suelo, de donde extraer comprensiones y contrastes, mientras que el autor de

La música en el siglo XX abruma no al corazón sino los ojos y hasta las vías respiratorias con el cúmulo de opiniones personales disfrazadas de datos mera e imparcialmente descriptivos que poco aportan, si es que aportan algo, a la comprensión y el contraste, aunque, eso sí, todo aquel capaz de memorizarlos puede que se se presenta a unas oposiciones para burócrata de la música saque la plaza con todos los honores.

Volvamos a Scriabin (y vuelvo a Scriabin no solamente porque es uno de mis compositores bienamados, uno de esos raros artistas a los que con infantil encarnizamiento te empecinas en guardar en el desván tenebroso y polvoriento de tus tesoros, donde guardas tu primer orgasmo solitario y tu primer orgasmo compartido con el Otro, donde guardas el mayor de todos los tesoros posibles: la memoria y la conciencia de lo que «querías ser», ahora que saber que ya no sólo no puedes sino que acaso no quieres ser nada); volvamos, repito, a Scriabin: «La armonía es la cualidad que le brinda individualidad a su música. Prevalecen los acordes de séptimas y de novenas...».

Corto. Sí, corto, paciente y amado lector, pues el «bla, bla, bla» con el que Mr. Austin completa su apabullante afirmación acerca de los efectos de «la armonía» en la música scriabiniana es tan irrefutable y tan *evidente* en su obvia evidencia que no es posible decir nada sobre él.

He aquí el problema: ante tanta sabihondez tecnocrática y perogrullesca, ante tanto empirismo descriptivista e imparcial no es posible decir nada. Sólo cabe desesperarse o, por el contrario, sentirse agradecido y satisfecho ante tanta «información». Información que, por supuesto, no excluye algunas dosis de opinión, como, por ejemplo, la de que «Scriabin se imaginaba que trabajaba a la escala de Wagner». Confieso no saber muy bien qué será lo que Mr. Austin quiere decir con esta introspección en la psique de Scriabin. Quizá se apoye en su correspondencia o en sus escritos, aunque ello no está consignado por el autor de *La música en el siglo XX*. Pero confieso además que, desde el único punto de vista susceptible de tener relevancia dentro de la emisión de cualquier tipo de juicio sobre un compositor y su música, no veo que lo que un artista se imagine o deje de imaginarse sobre sí mismo y su arte posea otro valor que el muy secundario de lo anecdótico-biográfico, caso éste que ni siquiera corresponde al de la afirmación de Mr. Austin, la cual no pasa de gratuita y engarzada en el aire.

«Sus obras más logradas son las piezas menos pretenciosas de 1903, más o menos, como la *Hoja de álbum,* op. 45, n.º 1», sentencia Mr. Austin. Se trata, en verdad, de una sentencia no muy digna de ser citada, si a su interés intrínseco nos atenemos. Pero sí lo es, y mucho, si pensamos que acaso encierre la clave del pensamiento austiniano. Las «piezas menos pretenciosas» de Scriabin serían, al parecer, las «más logradas» de su producción, la cual —motivo, seguramente, por el que Austin le dedica tan escaso entusiasmo y atención— estaría lastrada por una «pretenciosidad» quién sabe si, al menos en su imaginación, «a la escala de Wagner».

A mí, con franqueza, me trae sin cuidado el que *El poema del éxtasis* pueda haber cometido el mortal pecado de la pretenciosidad o no, porque para mía *El*

poema del éxtasis de Aleksandr Scriabin es una de las piezas orquestales cumbre no sé si del siglo XX o del XIX (y esto también me trae sin cuidado). Así que, con toda mi admiración por «La hoja de álbum» y todas las pequeñas pero complejísimas piezas pianísticas scriabinianas, me quedo con el *Poema,* si Mr. Austin me lo permite.

Oh, no, no voy a continuar hablando del Scriabin de William W. Austin, entre otras razones porque no faltaría algún suspicaz que me acusara de no haber leído del mamotreto sino el artículo sobre Scriabin, y esta acusación, después de haberme tomado el ingente trabajo de seguir línea a línea el no menos ingente trabajo del autor y su traductor, me resultaría sangrante. Podría referirme al artículo sobre Shostakovich, por ejemplo, por no salir del desván de mis tesoros. Pero es que es inútil. Mr. Austin, en el capítulo XXIII, da al lector una serie de «informaciones» tan anodinas como posiblemente irrefutables, y se queda tan tranquilo. Lo mismo ocurrirá con Milhaud, con Hindemith y absolutamente con todos los compositores del siglo XX «tocados» por Mr. Austin. La impresión que el lector obtiene es la de acabar de salirde un museo de cera sin horrores de ninguna clase, como tampoco bondades ni felicidad de clase alguna. Las figuras se parecen a sí mismas con notable fidelidad, o al menos eso es lo que parece en virtud del discurso austiniano. Y al fin y al cabo, ¿qué importa que se parezcan o no a sí mismas?

En este pobre mundo nuestro, cada día que pasa más burocratizado por un burocracia cada vez más informatizada, el discurso informativo, falsamente aséptico, neutral, aideológico, como el que preside *La música del siglo XX,* viene que ni pintado para todo aspirante a burócrata de la Cultura, que, no nos engañemos, son los más. Tras la atenta lectura del libro se habrá conseguido, a no dudarlo, «un amplio y pormenorizado panorama» de la música en el siglo XX (¿vendrá esta frase en la solapa? No lo sé, no lo recuerdo ni quiero comprobarlo. Podría venir perfectamente). Y ¿para qué rayos necesita nadie obtener amplios panoramas de absolutamente nada? ¿No es mil veces mejor darse, entregarse, rendirse con armas y bagajes a un Algo o un Alguien, de vez en cuando, cuando Dios lo quiere y sin otra razón que *porque sí?* La rendición a lo singular, a la pieza singular del rompecabezas de la que se ignora que pertenece el rompecabezas. Oh el calor y el color de la ignorancia. Oh el pálpito antiguo y fuerte de la ignorancia. Cada vez estoy más convencido de que sin ignorancia (en el sentido de falta de información) no es posible vivir, y que la sabiduría (en el sentido de información) impide la vida.

Libros como *La música en el siglo XX* de William W. Austin, y no, en absoluto, por sus deficiencias —que no las tienen— sino precisamente por sus presuntas y reconocidas virtudes, constituyen un peligro público número uno para la vida real de los hombre. Son «la Letra».

...Cuando ¿no es hora ya de olvidar lo aprendido para aprender lo olvidado, como —según creo recordar— nos advirtiera Bergamín, de cuya existencia, estoy convencido, el informado Austin jamás estuvo informado?

Pablo Sorozábal Serrano

Sobre la sed siempre insatisfecha*

Cientos, miles de relatos, novelas, ensayos y estudios científicos pormenorizados han tratado de establecer los vínculos que revelan el significado y la influencia del alcohol en el universo de la creación artística. Contadas obras, por contra, han logrado sugerir siquiera un acercamiento real a esta situación. Los ejemplos, aunque repetidos, son por esta causa los mismos siempre, y se refieren con mayor intensidad a corrientes literarias marginales, aisladas, en lugar de presentar un ámbito amplio, general, creíble, verdadero. Ello ha convertido el fenómeno en poco menos que una circunstancia fantástica.

Se identifica a Nerval, Baudelaire, Edgar Poe, Dylan Thomas, William Faulkner, Dashiell Hammett o Malcom Lowry como a personas que habitan en un reino de neblina donde llevan su verdad a cuestas, dando la espalda a las verdades cotidianas. Se les menciona, además, con frecuencia y en vano, completamente en vano. Personajes y escenario parecen irreales. La historia de la literatura, sin embargo, ha probado con un sentido radical e implacable que esos escritores no se equivocaron en su actitud de enfrentamiento con su época, aunque el alcohol formara parte esencial de sus posturas.

La novela de Abelardo Castillo, *El que tiene sed,* no incurre en los errores y tópicos enunciados más arriba. Tampoco refiere una pretensión soterrada de hipotética «representatividad» social, en cuanto que su protagonista, Esteban Espósito, retrata la conciencia malherida de un autor que quiere afrontar con carácter definitivo una década íntima e infernal de alcoholismo y degradación paulatina que le conduce, sobrepasándola, a una postura autodestructiva. Pero sí aborda de frente, y desde dentro, esa convivencia con una enfermedad devoradora.

Una historia es el pretexto último de *El que tiene sed.* El proceso de aniquilación de Esteban Espósito en equilibrio con la conciencia del límite final —conocido : la muerte— que aguarda en la necesidad incontestable del alcohol, vaso a vaso, botella a botella. La voluntad de frenar ese proceso visceral —en la reivindicación de esta naturaleza del beber sin medida, ansiando el reposo como la eternidad, la calma como la claridad más allá de lo aparente y convencional...—, o el valor casi épico de una *nueva oportunidad,* marca una variación en el curso del relato. Estaban Espósito utiliza como excusa el ansia por conocer al famoso poeta Jacobo Fiskler, internado en un manicomio por su condición de alcohólico, para someterse de mane-

* El que tiene sed, *de Abelardo Castillo. Emecé Editores. Buenos Aires, 1.985. 255 páginas.*

ra simultánea a un tratamiento de desintoxicación. El ánimo de pureza descansa en esta conducta.

Desde las primeras veinte páginas de *El que tiene sed* los elementos relevantes de la obra quedan planteados con nitidez, con un tono directo y acaso brutal. Todo ello recalca la importancia del mundo de Espósito, que aglutina en su ser todo lo que sucede alrededor. En principio, protagonista o simple encarnación del propósito indagador, inquieto, heterodoxo y novelístico de Abelardo Castillo, la figura de Esteban Espósito, por su autenticidad, es más que estimable. Nos habla desde sí y, podría decirse, *es hablado* por sus reiteradas caídas. Su distanciamiento de todo aquello que ama —la escritura, las mujeres, lo esotérico, lo misterioso de lo cotidiano— se confunde con su devoción por el whisky y las anfetaminas, que se cruzan en su deambular torturado de una forma violenta, constante. Por su lado, insinuando una independencia respecto a su personaje que ha de entenderse como un resorte literario, Castillo reproduce y refleja ese conflicto con una insistencia que en ningún pasaje roza lo monótono, mediante la creación de un idioma del delirio y las estremecedoras alusiones a las pérdidas de memoria, las pendencias de locales cerrados, suburbios, la nulidad sexual o el aturdimiento psicológico y emocional. Esteban Espósito se enfrenta a sí mismo, pero desemboca en la búsqueda de su espectro, que llega a conocer como si lo sorprendiese desde lo alto de una cumbre. Es él mismo quien siente la vida de otro ser en cada uno de sus gestos y sus actos, mas sin creerlo. Se diría que lo contempla en un espejo, plano como la pintura abstracta del último cuarto de siglo. Y apenas consigue reconocer lo que advierte en las imágenes que le acosan, propias o distantes. Tampoco acepta lo que ve, contra su oscura voluntad resistente.

Pero Esteban Espósito desea un redención. Quizá esta forma de exponer su situación sea incorrecta o, cuanto menos, inexacta, aún cuando representa un debate interior que excede la psicología de un personaje. Nos encontramos ante una lucha *física* y personal de Espósito donde la contienda milenaria entre el bien y el mal queda descartada por entero. La *redención* de Espósito, si así puede llamarse, consiste en la capacidad activa para vivir o para ver la muerte, despreciando al tiempo todo lo que el alcohol mitiga o arrolla con su simple presencia. Este empeño cristaliza en una labor paralela a la de Abelardo Castillo o a la de la novela, construida paso a paso, siguiendo la evolución alterada de un hombre o de un espacio donde se mezclan los pensamientos, los detalles insignificantes como los característicos, las citas intelectuales, las sentencias científicas y los estallidos de la agresividad o de la incomprensión del entorno. El trabajo de Espósito, al igual que en el caso de Abelardo Castillo —realidad y ficción se funden en el universo martirizado de las víctimas o de los fabuladores que asumen la defensa de éstos—, se resume en la búsqueda de una novela que retrate sin piedad la vida del alcohol en un territorio de despojos, en la existencia acribillada de un individuo vehemente, hipersensible, derrotado.

Sería arriesgado decir que Espósito se asoma con lucidez a lo que le ocurre desde el comienzo de su década tenebrosa de convivencia con el alcohol, de entrega a la

sed siempre insatisfecha. Pero en esa empresa el trabajo de Abelardo Castillo entronca también con el de su personaje. Espósito se confunde, esto es lo principal. Ha perdido su inquietud vital y no recuerda el lugar donde abandonó o fue abandonado. Las menciones de carácter intelectual sobre el alcohol y sus secuelas son frecuentes y, a pesar de que no contienen en sí un sentido funcional ni moralista, ilustran con claridad sobre la dimensión erudita en que la novela se atreve a plantear el conflicto de un hombre atrapado por una dependencia que excede cualquier medida imaginable. No se trata, en consecuencia, de elevar una situación a un plano mítico. Abelardo Castillo, como Espósito, permanece en lo cenagoso del mundo inmediato para narrar una experiencia intrasferible.

Otros personajes, más distanciados de su creador, responden al lenguaje que Castillo elabora describiendo ambientes sombríos o las aventuras y tribulaciones trágicas de Espósito, aportando a la visión de conjunto matices que permiten escapar del túnel obsesivo en que se hunde la vida del protagonista, guía indiscutible de la narración. Pero el punto de encuentro permanece en cualquier caso: en último extremo resulta imposible rememorar, recuperar el sentido de lo ocurrido, la verdad que da origen a la conciencia y al ser del hombre, a su memoria, a su sensibilidad. Por este motivo, recogiendo el vacío del aislamiento, de la degradación, del dolor, de la desesperanza —la aniquilación forma parte de uno mismo, llámese Espósito, Fiskler, *hombre de los ojos de plata, Salustio,* personajes que cohabitan con el discurso novelístico—, ha de considerarse que *El que tiene sed* muestra una realidad donde la ausencia de todo sentimiento alcanza un sentido excepcional, captado con minuciosidad, fuera del tiempo, aunque partícula a partícula, sin que posean valor las sombras difusas del miedo o del enmascaramiento. Desde la primera página, Abelardo Castillo subraya que en su obra la única mentira —*necesaria,* por otra parte— de su trabajo, se concreta en la novela, en el camino elegido para dar libertad a la literatura, a un personaje verdadero que precisa voz, por lo increíble de su drama.

Con ello el esbozo de un relato que irradia numerosas referencias de orden testimonial. Si bien esto podía resultar peligroso para afirmar el valor expresivo de una ficción, en esta oportunidad ayuda a Castillo a reforzar la orientación fundamental de su obra por una ruta poética. De nuevo la valoración extrema del lenguaje y de la verdad nos dan noticia fidedigna de la sustancia profunda de la novela. Todas las fuentes a las que Castillo ha acudido para diseñar los perfiles del universo delirante de sus personajes son literarias y privadas, aunque en algunos capítulos se manifieste en connivencia con un interés desenfrenado por los juicios del psicoanálisis, y los informes y estudios médicos que reproducen la génesis de una enfermedad.

De este modo, Castillo provoca en algunos momentos la distancia que él ha sufrido al escribir o el choque lógico que asienta la ruptura de una cadena imperturbable y sistemática de imágenes terribles a través de un lenguaje racional y depurado en extremo. El contraste entre la expresión de Espósito, víctima, paciente, y los psiquiatras que le atiendan en la segunda mitad de *El que tiene sed* se encuentra, por estas razones, muy lejos de lo obvio.

Incluso podría sostenerse que la noción de juego interviene en la configuración del testimonio como literatura. Abelardo Castillo da lugar a que el miedo se exprese por sí mismo, sin intermediarios. En esto radica lo hermoso de su cuidada escritura, que se enfrenta a la improvisación como a los fuegos artificiales.

No obstante existe el juego. Un juego estructural sobre el que Castillo desarrolla su novela. La alternancia de lenguajes revela el significado del errar insobornable y despiadado de sus protagonistas —psiquiatras o artistas que viven destruídos, sin ocultar sus pasiones exterminadoras y sin que se oculten por casualidad los repliegues de sus conductas—, y nos conduce a lo ficticio, a lo ficticio en apariencia.

En ningún pasaje nos hallamos frente a un autor que pretenda cobijarse o cobijar, tras el idioma, tras los idiomas del dolor, aquello que nos transmiten sus escritores, sino acentuar las variadas formas que suscita una personalidad inquietante. Esteban Espósito siente y obra desde la inquietud de los seres acosados como por un absurdo o una tragedia inexplicable, y de ahí brota una multiplicidad expresiva sorprendente, en consonancia con las variadas sensibilidades a que su obra pasa revista. Esta riqueza, que defiende el valor de lo simbólico, de lo hiperbóreo, de lo emocional —de la exhuberancia de lo emocional, más en concreto— desliza cabos sueltos al igual que panorámicas concentradas, extraídas de la realidad, por una pluma ágil, disconforme, aunque lo básico de su saber y de su desenvoltura estribe en el respeto a contadas reglas propias de escritor torrencial, espontáneo. libre tras miles de lecturas efectuadas con ese mismo espíritu.

La novela es fruto y no simple producto mecánico de una manera de ver y afrontar la vida. Lo ilusorio, recuerdo u olvido de la razón, como señalaba Li Po, conforma la promesa de continuidad de ese coraje quede la existencia, como apreciamos por la actitud de Abelardo Castillo en *El que tiene sed,* salta a la literatura como única posibilidad para perpetuar lo sentimental, sin miedo.

Francisco J. Satué

Del fervor al escepticismo: La poesía de Pedro Shimose

Bolivia con llagas y cenizas.
Pedro Shimose

Desde *Triludio en el exilio* (1961), su libro inicial, hasta el reciente *Reflexiones Maquiavélicas* (1980), la obra poética de Pedro Shimose, ostensiblemente proteica y politonal, mantiene, pese a sus mutaciones, una dimensión social y aun política constante. [1] Lejos pues de nuestro poeta los registros puramente líricos, subjetivos, abstraídos de un contexto histórico-social determinado. En este sentido, Shimose se inscribe, al menos con gran parte de su obra, en esa corriente de poetas latinoamericanos —Antonio Cisneros, Roque Dalton, entre otros— que surgieron en la década de los sesenta; poetas que, asimilando las libertades formales y experimentales de la vanguardia, confirieron a la poesía una función tan íntima como inmediatamente ligada a la realidad nacional y continental.

Poesía inmersa en la historia [2], agónica en la medida en que la padece, protagónica en cuanto tiende a transformarla mediante el testimonio, la denuncia, el grito de rebeldía; poesía que, está casi de más decirlo, revive o prolonga una secular tradición romántica basada en dos creencias: el poder subvertor de la palabra y la imagen del poeta como profeta conductor de los pueblos. Escribe Shimose en «Carta a mis compatriotas»:

> Acordaos de mis palabras, bolivianos, antes de abrir más
> y ahondar nuestras heridas.
> Sabed que nada valgo, que no soy General ni Obispo ni Juez ni Alcalde
> pero mis versos correrán de boca en boca
> cuando llegue la hora de confesar por qué ametrallamos al hambriento
> por qué despreciamos al humilde y nos reímos de la mujer honrada

Inmediatamente posteriores a *Sardonia* (1967), el libro más experimental de Shimose, espejo crítico del desconcierto y la descomposición cultural de Occidente, *Poemas para un pueblo* (1968) y *Quiero escribir pero me sale espuma* (1972) plasman la etapa de fervor revolucionario en la obra del poeta.

Poemas para un pueblo nace al impulso de ese viento de transformación social que soplaron la Cuba de entonces y la muerte de Che Guevara. Como se sabe, ese viento se traduciría en Bolivia en el Gobierno Popular de Torres. El libro de Shimo-

[1] Al pie de la letra, *libro que recoge poemas de Shimose escritos entre 1962 y 1967, es una muestra cabal del carácter multiforme y mutante de su poesía. Lo es también del rasgo que la unifica.*

[2] *En la medida en que la obra del poeta se gesta paralela a la historia, se justifica la lectura cronológica, diacrónica, que de la misma realizamos.*

se es ya un anuncio —y, más: una cristalización— de ese espíritu. El modelo literario que secretamente lo rige: el *Canto General* de Neruda. *Poemas para un pueblo* es, en su reducida dimensión, una canto general a Bolivia: abarca (quiere abarcar) toda la realidad nacional. A la diversidad topográfica y cultural de ésta, el poeta responde con una duplicidad de registros: los cantos dedicados a la región oriental del país se vierten en estructuras amplias, anchurosas, del verso libre o del versículo bíblico; en cambio, los referidos a la andina se ajustan más bien a formas rígidas, prietas, de la versificación castellana. El peligro en el primer caso: la grandilocuencia y el prosaísmo; en el segundo, la convencionalidad de la rima forzada. Shimose, es cierto, no siempre logra vencer esos riesgos: *Hundo mi voz en la sangre y en las capas me arrebujo / me sufre el pobre en la mina y me goza el rico en su lujo* escribe en «Crónica del metal».

Con todos sus altibajos, *Poemas para un pueblo* traza un recorrido por la condición social del país, una travesía territorial a la par que textual: viajar por la patria es también viajar por su poesía y viceversa, así como el poeta es tanto emisor de signos como receptor de testimonios:

> Cuando voy por el Sur, Roberto Echazú me dice: «este país-no país
> y nos amanecemos frente a un vaso de vino;
> regreso a Chuquisaca y Ayllón Terán me avisa que vivimos a
> 4.000 metros de hambre;
> me voy a Cochabamba y allí, Gonzalo Vásquez me dice: «este país tan
> tan solo en su agonía; tan desnudo en su altura...»;
> camino a Santa Cruz y me encuentro con Julio de Vega,
> allá, junto a las guitarras, con diez buris metidos en la sangre.

La imagen que ambos viajes nos entregan: la de una Bolivia sumida en la miseria, sometida a la explotación, al despojo; destinada, como Cristo y Tupaj Catari, al escarnio, a la desfiguración, al descuartizamiento. El calvario cristiano, evocado con frecuencia en la poesía religiosa de Shimose, se proyecta ahora en el cuerpo de la patria:

> Tus pulmones de plata, vaciados de plata tus pulmones
> en el cerro de las lágrimas,
> cautiva te llevaron por la piedra,
> para azotarte al sol en estacadas encendidas,
> te descuarizaron a los cuatro potros del viento.
>
> Porque te escupen y te azotan,
> porque te saquean el cráneo y te taladran la córnea,
> porque te parten el corazón y te eximen la gracia
> en la lucha del hermano contra el hermano.
>
> *Teoría de la patria*

> Te quieren hacer de nylon
> te quieren fabricar un corazón de plástico
> te filmarán la sonrisa
> te medirán el cráneo
> te vestirán de marines y bases militares

codificarán tu amor para sus computadoras
te desnudarán en sínodos sangrientos
te harán bailar cuando les dé la gana
streap-tease for Hollywood, American Dream Corporation
te contarán tu vida en el Reader's Digest.

American Way of Life / Bolivia

Quiero escribir pero me sale espuma, al cual pertenece el segundo fragmento citado, reitera la imagen sacrificial, martirológica, de nuestro país. Más intenso y preciso que *Poemas para un pueblo,* es también un libro verbalmente más complejo, quiero decir más rico: un lenguaje literario, invectivo, alterna o convive con otro llano, coloquial, enriquecido de giros populares. No pocos poemas constituyen verdaderos «collages» verbales; Shimose introduce expresiones en quechua, siglas, lemas y frases en inglés. La incursión de este idioma que fractura el castellano, cifra la intervención del imperialismo norteamericano y de sus instrumentos nacionales (cf. «Casi un editorial», «Querella de gobernación»).

Mucho más podría decirse de este libro que a diez años de distancia no ha perdido vigencia. Baste, por ahora, añadir que señala un hito importante en la obra de Shimose; por una parte, inicia la experiencia del exilio; por otra, clausura la poética expansiva y explosiva que distingue a sus libros anteriores.

En efecto, con *Caducidad del fuego* (1975), título tan hermoso como revelador, el poeta abandona esa exuberancia verbal (oriental) y tiende a la concisión y a la reticencia. Los poemas de largo aliento son remplazados por textos breves, de respiración entrecortada, trabajosa. El cuerpo del lenguaje, henchido de metáforas por la pasión religiosa y/o política, se adelgaza hasta la sentencia epigramática, reflexiva. Asimismo, la relación lenguaje-realidad o poesía-realidad, nunca cuestionada en la etapa del fervor revolucionario, se torna problemática a la luz de una conciencia crítica y en crisis, desengañada de la historia y descreída del poder del lenguaje. El verbo poético, impotente para operar una transformación colectiva, tampoco redime al poeta: *Hables o calles / vas camino de tu propia destrucción,* escribe Shimose, descartando aún la senda purificadora del silencio. Descrédito de la poesía que conlleva una desmitificación de la figura del poeta que se descubre preso de la cotidianeidad insignificante, sujeto a las leyes despiadadas de la sobrevivencia: *Me gané la vida como pude,* expresa la «Trova del inútil»; y luego añade: *Lo siento: mi oficio fue ser nadie / junto a las palabras.* El vate deviene mero escritor.

El conocido verso de Hölderlin *(Para qué poetas en tiempos tan sombríos)* inserto como epígrafe en uno de los poemas, resume tanto el cuestionamiento de todo decir poético como el carácter agónico de la historia. Tiempos sombríos y tristes por profanos *(Ya nada es sagrado entre nosotros)* pues la alegría y la celebración verdaderas suponen necesariamente un mundo religioso, sagrado. Extinto éste, se ingresa en la carencia, en un mundo donde *el hombre vive triste sin sus dioses.* La analogía con la visión de Cerruto es aquí inevitable: en ambos poetas la misma y amarga convicción de un pasado mítico y primigenio definitivamente abolido por la histo-

ria. Texto como «Los dioses oriundos», «Soledad, única herencia», de Cerruto, encontrarán en varios de Shimose su exacta correspondencia:

Tu nombre amarillea,
oscurece y
cae
gastado
al fondo de la piedra.
Todo es muerte en ti,
figuración del tiempo
muerte que no acaba
de morir,
muerte en lucha a muerte
con tus dioses
y tus ángeles de piedra

Ya no estás, piedra vencida, ciega,
piedra de soledad,
te estás muriendo,
piedra demolida,
de la noche a la noche,
tu nombre es nada,
piedra sometida,
piedra de silencio,
piedra.

Tiwanaku

Sepultado el espacio mítico y cancelada la esperanza de reencarnarlo en la historia a través de la Revolución, la poesía de Shimose expresa un doble exilio: de un orden mítico y de la madre patria. A partir de *Quiero escribir pero me sale espuma;* el exilio —ese síndrome latinoamericano— será una de las experiencias determinantes de su obra y, sin duda, una de las más amargas. El extrañamiento de las fuentes nutricias de la tierra natal ha de significar el desarraigo, la errancia permanente por una tierra baldía *(en ninguna parte se está bien),* la pérdida de la identidad *(No sé ni cómo soy ni cómo he sido),* una lenta desintegración del ser *(Voy / a terminar de ser / hueso roído en el exilio),* y, finalmente, la desoladora revelación de un destino equívoco: *En el exilio es donde tú... descubres que eres apenas un error.*

Si al inicio de tal experiencia Shimose alentaba la esperanza del retorno, en *Caducidad del fuego,* por el contrario, expresa la imposibilidad del mismo. La ausencia irá adquiriendo los trazos del adiós. El regreso no es posible debido no tanto a causas históricas o políticas como existenciales: no se vuelve porque el que se fue ya no existe como tampoco existe el lugar del retorno. La expulsión de la patria sería irreversible como la expulsión del Paraíso: ni éste ni Adán ya son reales sino como evocación y deseo, como memoria y recuerdo. O acaso sería más preciso decir que son justamente el recuerdo y la memoria —memoria herida, resentida— los que ahuyentaron el deseo de volver, pues la patria es el pasado, y el pasado un espacio hostil, marcado por el odio *(Vuelvo el rostro y veo / la dimensión del odio)* y por

una de sus expresiones: el vejamen esta palabra tan recurrente en Cerruto lo será también en Shimose. En suma, la patria no es el Paraíso perdido por abandono, sino el Paraíso que, convertido en infierno por la historia, obliga a tantos al destierro.

Sin embargo, no todo es tan oscuro y cerrado en esta etapa de la poesía de Shimose, pues ella se abre a una dimensión hasta entonces casi inexistente en su obra: la amorosa o erótica que se inicia en *Caducidad del fuego* para alcanzar su máxima profundidad y su plenitud expresiva en dos o tres textos de *Reflexiones maquiavélicas,* uno de sus poemarios más importantes y logrados. El signo de este último libro: ni el entusiasmo ni el pesimismo sino la sabiduría; una sabiduría, es cierto, cargada de amargura y de escepticismo —de ahí su tono quedo, su austeridad verbal distante de todo lujo expresivo— pero siempre purificados por la ironía y el humor.

Shimose revive a un Maquiavelo poeta, casi secreto, abrumado por la pobreza, marginal al poder, perseguido y encarcelado por éste; un Maquiavelo al cual Shimose bolivianiza al punto de hacerle decir deliciosamente: *Ahora, déjeme, por favor, tomar tranquilo mi matecito de coca.* Si los cuatro primeros poemas diseñan un retrato de la persona de Maquiavelo, ubicándola en el contexto social de su época, a partir de «Electrocardiograma» es el propio Maquiavelo quien escribe el poema. Cada texto se halla precedido de una cita extraída de sus tratados políticos (por lo general de *El príncipe),* de su correspondencia y de otras piezas literarias. La intertextualidad va creando una lectura dialéctica, paradójica, especular. Algunas veces, el poema refrenda el sentido del epígrafe, otras lo complementa y enriquece, y no pocas lo corrige o cuestiona irónicamente. Así, en «Pequeña salvedad», al texto citado («No hay que olvidar que es necesario ganarse a los hombres o deshacerse de ellos») el poema, esta vez escrito por Shimose, replica:

> De acuerdo, Maquiavelo,
> siempre que «ellos»
> no seamos
> nosotros.

Pese al tono nostálgico, a la visión negativa de la condición humana signada por la ingratitud y, peor que eso, por la voracidad *(El hombre no es bueno ni malo. / Es lobo.),* el libro rescata dos valores esenciales y suficientes para concluir, pese a todo, en una afirmación de esta vida y de este mundo. El primero: el principio del placer —léase del amor— que, opuesto al principio de poder que rige la historia, configuraría una cierta ventura: *Las ñatitas / en cambio, / le dieron la felicidad que nunca / conocerán / los poderosos.* se lee en «Maquiavelo y las mujeres». Ambos principios resumen dos actitudes o éticas diferentes y excluyentes entre sí. En tanto que el principio del poder reduce al hombre a mero instrumento, a peldaño o escalera, el del amor lo restituye a su condición de presencia que exhala y exalta el don de vivir. Más allá del simple hedonismo, el amor es Eros y ágape, complicidad en el placer y confraternidad en el dolor, fortaleza carnal y espiritual levantada contra la hostilidad del mundo social y político:

Quiero celebrar contigo
la alegría de estar vivo.

Sentir que la carne mañanea
mientras la gente
que ayer me adulaba
y me seguía
pidiéndome favores
finge no conocerme.

Al venir a este albergue
me he dado cuenta
de tu amor
          y el deseo ha crecido
como un sol
sobre la ciudad dormida.

Tú no huyes de mí como si fuera un apestado.
Cerca de mi dolor
tú estás conmigo
bajo estas sábanas,
gimiendo, amando, ardiendo, suspirando,
mientras mis enemigos me injurian
y celebran mi destierro.

A tu lado
creo que soy más de lo que siempre
creí ser.

No siento envidia ni rencor,
ni temo al poderoso,
ni soy camaleón del que gobierna.

En ti me encuentro y en tus brazos
gozo lo que me queda de esta vida
que parece un sueño.

A Sandra di Piero

El segundo valor que el libro rescata es la poesía, o mejor, su práctica (lectura o escritura): *Desgarrado por la envidia que me tienen / sólo la poesía me consuela,* declara Maquiavelo poeta; defensa de la poesía que, a estas alturas, podría parecer ingenua y aun irrisoria. Sin embargo, no lo es tanto, ya que se trata de una reivindicación en un ámbito elemental, íntimo, ajeno al público y político en el cual se instalaba el poeta como profeta. Si éste, revestido de atributos excepcionales, ejercía la palabra como privilegio, es decir como una de las formas del poder, el poeta Maquiavelo lo hace como gratuidad gozosa, como gratificación. La poesía: vicio creador y recreador, ejercicio de la soberanía del espíritu.

Así sentidos el amor y la poesía [3], las dos caras de un mismo sol humano, confi-

[3] *Destacados ambos valores, es preciso señalar que la exaltación de los mismos no implica un repliegue a una intimidad narcisista ni a la consecuente renuncia a la realidad social. El poema «El sueño de Maquiavelo» es, al respecto, muy claro.*

guran la ética del desprendimiento y de la entrega. Con ellos, Maquiavelo y Shimose apuntan, sin énfasis para no caer en el impudor de la utopía, hacia un mundo libre, liberado de las pasiones y prisiones del apetito de poder— esa Hidra de siete y más cabezas.

En 1973, en un texto algo inconcluso y fragmentario, Shimose escribía:

> Cuando el poder sea polvo
> y el poderoso, olvido,
> volverás a ser el mismo.
> La vida entonces volverá a ser la tierra
> siempre nueva.

Eduardo Mitre

Nuevos novelistas españoles

Alfredo Conde: *Memoria de Noa*[1]

Paisaje y epopeya son un todo único en ciertas piezas literarias, en que los personajes y sus circunstancias son como un manto que arropa y al mismo tiempo ahoga al conjunto. La naturaleza está metida en el ser humano y dentro de él se retrata cobrando más vida cada vez que éste abre la boca.

El país gallego es uno acuoso por excelencia y no bastan las pinturas y fotografías, los partes metereológicos y las leyendas para que los escritores nos recuerden la lluvia y la bruma en sus letras.

Describiendo de esta forma el escenario, comienza la novela de Alfredo Conde, *Memoria de Noa,* en que la reflexión profunda por el entorno patrio preocupa de forma especial a la protagonista que hace balance de su vida a partir del dictado que lo bucólico del ambiente parece inspirarle. Tan al fondo del alma le llega, que se siente flor y piedra, gota de agua y ráfaga de viento que la enajenan como nunca a los lares que contempla.

[1] *Alfaguara. Madrid, 1984.*

Tal planteamiento nos conduce enseguida a pensar que no somos solamente el presente, sino el pasado, y más que eso, el pasado de quienes estuvieron antes en este mundo. Acortando camino, las vicisitudes de los progenitores en el momento de conocerse y más importante aún, el episodio de la concepción de quien habla o rememora hechos. Todo esto es la materia prima con que cuenta la protagonista a la hora de empezar su balance. Sobre todo por lo atípico de la pareja de sus padres; él, un sacerdote, ella una mujer de clase acomodada, beata y temerosa de Dios.

En ningún momento hay reproche a la figura del padre, quien por la obvia posición de su cargo, no puede ejercer de padre a tiempo completo. La novela podría considerarse como un canto a la madurez; madurez un tanto precoz, pues arranca desde la infancia, se prolonga recta y hasta prolija a través de la adolescencia para desembocar en una adoración mítica en la edad adulta. El padre, a quien le llegan a nombrar obispo, es un mito al final de los hechos y podríamos decir en el curso de toda su existencia. En ningún momento desatiende sus deberes ni como progenitor ni como amante. Sabe desdoblarse para que su presencia cumpla a cabalidad con la misión que el destino le ha impuesto. Aunque nunca hay ni la más mínima mención al celibato sacerdotal, tampoco existe, ni siquiera de forma implícita, censura a semejante antigualla clerical. La familia acepta como algo anecdótico su condición y es más, la lleva hasta con orgullo, sentimiento nacido de la dignidad. Lo que en espíritus vulgares podría confundirse con petulancia o altanería, en los protagonistas de *Memoria de Noa* no es más que el refinamiento del concepto dignidad, difícil de emplear y hacer entender a seres desprovistos de semejante capacidad.

No falta la alusión política a la España de pasadas décadas, pues como se imaginará si se leen las solapas del libro, Alfredo Conde es un autor que por fuerza ha tenido que vivir las etapas de dictadura y transición. Nacido hace 40 años en Allariz (Orense) licenciado en historia, es actualmente diputado del Parlamento gallego. Pero Conde no se ha propuesto a escribir una novela de denuncia social, de las que tan provistos andamos en nuestro días. Si hay algo de denuncia social, la alusión apenas se percibe y hay que desenterrarla a base de hurgar en la epopeya, aunque no haya que excavar hasta el fondo. El solo hecho de que la protagonista sea hija de cura, prefigura ya un grado de conflictividad sociopolítica, pero que se desvanece casi al comienzo. El objeto de esta condición paterna no es más que el psicológico, pero no con la pretensión científica sospechada. Es más bien un recurso literario, aceptable para dar pie a la narración, una excusa para tejer un halo de misterio o de curiosa morbosidad.

Sobra, eso sí, un cierto recreo en la exposición de los elementos. Episodios completos que se podrían representar con la mitad de las palabras que el autor trae al texto. Excesivo refinamiento, para explicar algo que líneas abajo es nuevamente traído a colación. La narración cobra momentos de densidad y cae en el peligro de perder el ángel que en el fondo posee, pero la atenta lectura hace que tales cosas no ocurran. Claro que acudir a lo anterior no siempre es aconsejable, pues un no muy ensimismado lector puede cerrar el libro y no volverse a acordar de él o si lo hace,

avanzando una páginas más, se creerá enterado por completo del mensaje que el autor se esfuerza por mantener en alza a todo lo largo de la narración.

El amor viene continuamente a auxiliar momentos en que parece que la realidad seca y tangible se adueña del alma del relato. No hay que olvidar que *Memoria de Noa* es una novela cuyos protagonistas están unidos entre sí por el afecto, y es precisamente esto lo que da razón a sus vidas y a la reflexión inicial planteada por esta mujer de treinta años, madre casada y feliz de serlo, no porque de semejante institución tenga ideas míticas, sino por evitarse complicaciones profesionales en la sociedad de aquellos tiempos. Pero se nota que la protagonista es dichosa con su situación, dicha que es un tanto forzada, ya que el marido no aporta más que la indiferencia a su nuevo estado, por verse convocado al matrimonio a causa de un embarazo completamente accidental.

Acaso porque *Noa* es una palabra que sacraliza muchas cosas en las tribus de la Polinesia, la protagonista se llama de esta forma, imprimiéndole a todo su vivir un halo místico, que en absoluto está justificado en la novela. No son del todo extraordinarios los avatares de Noa, sino más bien obedecen a la normalidad dentro de una situación de irregularidad. Es otro de los baches que tiene la novela, que bien, prescindiendo de profundizaciones innecesarias o concretándolas al máximo, permitirían acercarnos más a la intención del autor.

Joaquín Márquez: *Reconstrucción de la niebla*[2]

Aquello del más allá es una cosa que nos atañe como si fuese de lo más cotidiano. Y la preocupación no es nueva. Desde tiempos inmemoriables, el hombre se ha sentido como de prestado en este mundo, alquilado con derecho a todo lo que ve y puede conseguir con su trabajo o su violencia. Pero no olvida que está en el mundo de forma pasajera y no necesita exactamente de la muerte física o de las religiones para demostrárselo. No es extraño que la novelística se ocupe del tema y que la producción al respecto sea ingente y profunda.

En casi todas las religiones conocidas se acepta la reencarnación como un hecho. El hombre se pregunta si ha estado en este mundo en una vida anterior y en muchas ocasiones tiene hata la certeza de ello, a tenor de manifestaciones que considera pruebas inequívocas. En *Reconstrucción de la niebla,* la vida anterior de un hombre es revelada a un amigo en forma de datos enigmáticos que el otro se propone desentrañar una vez producido el fallecimiento de aquel.

La nunca comprobada científicamente práctica del vaso danzando entre una media luna de números y letras, sirve para la comunicación entre el muerto y su emisario en la tierra, el encargado de averiguar el pasado, a partir de una documentación implícita en el trajinar de la búsqueda. La sesión es convocada por la viuda y asisten

[2] *Ediciones Albatros. 1984, Madrid.*

una directora cualificada en materias esoteristas y testigos conocedores del tema. En el curso de la reunión queda desvelado el requerimiento del difunto y el consiguiente estigma que marcará la vida del amigo, para quien comienza un verdadro calvario, ya que la vida entera se le irá en la empresa, a luces racionales, descabellada. El amigo muerto, fue en su anterior vida terrateniente y proporciona una fecha de existencia que el otro tiene que ir rastreando de cementerio en cementerio, por toda una comarca.

Los antecedentes poéticos del autor, Joaquín Márquez, se notan, saltan a la vista. *Reconstrucción de la niebla* es su primera novela, siendo ya galardonado en varias ocasiones por su trabajos poéticos. La prosa de *Reconstrucción...* abunda en tintes líricos y la metáfora recuerda en todo momento a quien intenta embellecer la composición. Con el evidente riesgo al equívoco, podría decirse de esta novela que es un ejemplar de prosa poética, que a no ser por la enigmática epopeya que tiene lugar, el concepto anterior cobraría toda su entidad implantándose de tiempo completo a lo largo de la narración.

Interesante la simbiosis que logra el personaje central de la obra con respecto a la vida anterior del amigo que intenta reconstruir. Es tanta la compenetración con la demencial empresa, que poco a poco empieza a padecer el mismo mal que mató a aquel y a tornarse en un individuo diferente y extraño con quienes le rodean y para quienes empieza a ser un ente de otro mundo. La técnica de la investigación consiste en hacer coincidir la fecha de la muerte revelada, la actividad del amigo en la anterior vida, con la de personajes de idénticas características en la región de origen.

Ocho pueblos, innumerables archivos, documentos y lápidas sepulcrales jalonan tan insólito itinerario. No obstante, la experiencia no es tan baldía pues, a partir de ella, se desentierra el pasado de la región y las hazañas de algunos de sus hijos, susceptibles de ser tratados sin rubor alguno de ilustres. Santos, militares, escritores, guerrilleros y simples aldeanos parecen ser los seres que encarnaron al espíritu de quien ahora pretende se sepa su última existencia. Pero una extraña enfermedad consume al investigador, quien no ceja en su empeño, no obstante ser consciente de su postración. Pero nada le detiene, incluso cuando llega a la certeza de que la empresa es inútil y de que algún dato, o mejor, la empresa toda ella, es producto de una burla o de su propia imaginación trastornada.

Reconstrucción de la niebla es una obra que obedece fielmente a la semántica de su título. Partir de datos ambiguos es como empezar a caminar por un bosque desconocido, envuelto en una gruesa capa de niebla. Pero es precisamente ésta la que hay que reconstruir, hacerla una masa tangible con la que se pueda hacer algo. La niebla a la que concretamente alude el título y forma el corpus novelístico, es el pasado, épocas que fácilmente pueden abarcar un siglo. Todo es gaseoso, pero al mismo tiempo concreto y real. Basta leer detenidamente los datos, barajarlos con inteligencia, y se saca la conclusión de que se está siguiendo una pista adecuada. Para que todo desemboque en total verosimilitud, sólo falta claridad de pensamiento,

paciencia, entereza, virtudes que al final no llega a mantener el investigador porque su cuerpo falla, extrañamente es invadido por el mismo mal que mató al amigo. Va consumiéndose y, como pasando el testimonio en una carrera de postas, intenta que alguien de los que le acompañan en la lenta agonía, tome el relevo y continúe no sólo la investigación que él no ha podido completar, sino la de su misma vida, presente y pasada... es lo que parece desprenderse a juzgar por el cariz que toman los acontecimientos en los últimos días del desafortunado investigador.

La niebla queda en niebla, pues la imposibilidad absoluta de reconstrucción hace que el sentido de la novela sea como el principio y final de un ciclo, algo que siempre ha estado ahí, en la vida de unos protagonistas que se han venido sucediendo los unos a los otros durante siglos.

Carlos Casares: *Los oscuros sueños de Clío*[3]

Carlos Casares, crítico literario de varios medios de comunicación gallegos y académico de número de la Real Academia de la Lengua Gallega, es intérprete de las divagaciones oníricas de Clío, musa de la historia, honrada hasta no hace mucho por una oscura sociedad berlinesa.

La obra es una serie de relatos que versan sobre temas históricos, pretendiendo desvelar entresijos hasta ahora desconocidos o poco tomados en cuenta por la historiografía oficial. «Bromas gastadas a la historia», en palabras de Gonzalo Torrente Ballester, dado que la redacción está plagada de humor y desenfado, una distensión que hacen de los temas traídos a texto verdaderos pasatiempos, que utilizan como señuelo acontecimientos históricos y personajes sobre cuyas biografías se ha escrito suficiente.

La impotencia del rey Carlos II, *el hechizado*, abre la antología, y de los varios intentos de curación que se hicieron, el autor trae dos a colación, ficciones ellos, pero con evidente basamento histórico y/o legendario. El primitivo curandero que es desterrado de palacio por no poder probar el origen del mal real: sesos de difunto disueltos en una taza de chocolate. Para suplirle en el cargo, es traído de Galicia un fraile campanero que aseguró dominaría a los demonios que atormentaban al último de los Austrias. Dictaminó que éstos eran dieciséis y se hizo cargo de su dominio y posterior destierro para lo que interesó a la Corte entera en la terapia. La repentina influencia ganada la pierde una noche, en que el confesor del rey le sorprende en cálido himeneo con una garrida moza, arrojo que le costó la vida en la pira de la Plaza Mayor, tal y como mandaban los cánones de la época.

La riquísima mitología gallega también viene recogida en *Los oscuros sueños de Clío.* El relato *Dos normandos* narra las positivas encarnaciones de los espíritus de dos guerreros vikingos muertos en tierras galaicas, quienes se distinguieron muy por

[3] *Alfaguara. Madrid, 1984.*

separado en la vida y en la muerte. El primero de ellos, era cruel y despiadado en la batalla, por lo que tuvo una venganza terrible, una vez apresado por los nativos del país. Pero así haría de la suyas, ya que se quedó en la tierra, mortificando a los vecinos con toda suerte de desmanes: devoraba bueyes enteros, arrancaba manzanos de cuajo, galopaba por tejados, preñaba mujeres casadas sin que éstas lo advirtieran. Su conmilitón, resultó el reverso de la medalla, pues en la guerra fue su insignia la piedad y el inferir el menor castigo al contrario. Espíritu bueno, duende caritativo, era quien se encargaba de echar una mano allí donde hiciera falta: cultivar terrenos difíciles, cocinas, avisar de la lluvia y de la helada. A ambos daría Dios justo castigo y pago...

El resto de los relatos de esta genial serie que trae Carlos Casares son todos por el estilo. Lo dicho anteriormente: burlas a la historia. Un intento logrado de tomarse los hechos, consignados en anales, a broma, partiendo de una ficticia erudición a la manera borgiana. El autor toma como pie narrativo episodios verídicos y de ellos entreteje escenas, simultanea secuencias que dan al texto color y vivacidad, ritmo y presencia.

No solamente la Galicia mitológica de Casares se encuentra presente en estas narraciones. El autor saca partido de la misma historia de España, de sus reyes y héroes, aunque la base geográfica (y argumental) es, por supuesto, Galicia. La siempre buscada piedra filosofal en otras épocas, no escapa al repertorio de Casares y es así como un fraile acusado de un negocio de sodomía, cambia la pena de ejecución por la entrega de cuatro mil kilos de oro al rey Felipe IV en el plazo de un año.

Oficios tan antiguos como el de los «avisadores» o cronistas palaciegos, antepasados ilustres de los periodistas modernos, también están presentes, cambiando sus favores por dádivas en especie. Estos «avisadores» se instalaban en las cortes señoriales de distinto escalafón y hasta en el mismísimo palacio real, residencia del Emperador de las Españas. Como es lógico suponer, estos individuos eran utilizados para informar de las vicisitudes políticas al uso. Solían trabajar para un señor de provincias o para un noble en el caso de que el infiltrado estuviese en la Corte Real.

Incluye Carlos Casares al final de la obra, un índice onomástico muy útil a la hora de guiar al profano en la identificación de los personajes citados. En absoluto se podría decir que *Los oscuros sueños de Clío* deforman realidad histórica alguna. Como ya se ha dicho, se apoya en hechos eminentemente ciertos y de allí parte toda una lucubración humorística que acerca al no muy amante de la historia a esta ciencia, quitándole por completo el carácter un tanto que comporta su acercamiento. Es como si la musa de la historia, Clío, hubiese en efecto soñado. Pero no de una forma pesadillesca, sino tomándole el pulso benévolo al acontecer histórico que sin lugar a dudas existe.

Cristina Fernández Cubas: *Los altillos de Brumal*[4]

Cuatro relatos cortos y sustanciosos en los que están puestos de manifiesto agili-

[4] *Tusquets Editores. 1983. Barcelona.*

dad en el lenguaje y precisión en los conceptos que se quieren presentar. Imágenes boscosas, traídas como de un recuerdo que prácticamente no ha existido pero que en realidad está ahí, ya que en cualquier momento el suceso puede materializarse y producir la evocación y por ende la reconstrucción del pasado.

El reloj de Bagdad, primero de los cuentos de *Los altillos de Brumal,* es una pieza literaria donde la fantasía hace de materia prima, aunque lo fantástico sólo aparece al final de la narración, convirtiéndose en la parte esencial del mensaje. Evocaciones de la niñez en una casa de familia acomodada que se permite el lujo de tener dos criadas, hermosos ángeles de la guardia de la prole; fulgor de senectud que guía los primeros años de las criaturas que, embelesadas, asisten a los relatos terroríficos, a los diáfanos cuentos de hadas que pueblan el repertorio de las dos mujeres. Son seres como de la familia, sentimiento que en una ocasión le confiesa a una de estas ancianas la niña protagonista. El concepto de criadas nada ni nadie se encarga de recordar; es algo accidental, aleatorio, está ahí pero mejor es olvidarlo, no vaya a ser motivo de culpabilidades, de autorreproches innecesarios. Un día el padre compra una preciosa antigüedad. Es un reloj construido en Irak hace muchos años para un cliente europeo y que por supuesto, hace las delicias de la casa. El reloj no causa el mismo impacto en las dos ancianas quienes se retraen continuamente hacia la pieza y hasta se niegan a limpiarla. Poco a poco el reloj se convierte en el centro de la vida familiar, pero desde dos perspectivas diferentes. Al cabo de vuelta de un viaje de los padres, una de las criadas huye de la casa pretestando la enfermedad de una hermana y la otra, muere al poco tiempo. En la casa empiezan a suceder cosas extrañas, como sacudida por duendes y espíritus burlones. Una noche se declara un incendio que pone a la familia en la calle; se sucede una explosión, que viene del reloj, y a continuación unas carcajadas diabólicas que le explican a la pequeña protagonista todos los extraños fenómenos que se han venido sucediendo.

Aunque todo esto suene a literatura misteriosa, así a secas, y gratuitamente, no debiera tomarse con la acepción ligera que en estos casos se acostumbra. El misterio viene como un elemento más, pero para dejar a todo el tema en suspenso, elevarlo y dejarle allí en espera que algo le derribe y traerlo de nuevo a una realidad en el fondo innecesaria, pues la realidad concreta vendría a empañar la luminosidad total que la autora se esfuerza en mantener a lo largo del relato.

Los otros tres cuentos de esta entrega guardan similitud con el anteriormente comentado. No le son inferiores en magia, profundidad ni elegancia de estilo. Vuelve el misterio como elemento primordial, pero se mantiene el ágil ejercicio en tanto como norma que se impone la autora. En *El hemisferio Sur*, una escritora es poseída por una extraño medium que le obliga a transcribir toda la obra que está materializada por la protagonista y que ésta descubre en azaroso episodio que le obligará a poner fin a sus días. Acude a un amigo, antiguo compañero universitario y empleado en una editorial, dado que se trata de un escritor, no frustrado, pero sí ante la tortura que produce el folio en blanco y el cerebro atrapado por maravillosas ideas que nunca logran concretarse en literatura.

Los dos últimos relatos, *Los altillos de Brumal* y *La noche de Jezabel,* siguen, por supuesto, la tónica de los trabajos anteriores. Apenas pequeñas variaciones en la construcción semántica, pero el ritmo y la intencionalidad creativa se mantienen, logrando que todo el volumen sea una sola obra, como si de una novela se tratase, y los cuentos capítulos en los que la autora se permite cambiar los nombres de personajes y escenarios. El lector retoma enseguida el hilo intencional y en los intervalos que desee establecer, podrá rememorar pasajes de la narración anterior y verá cómo la imagen es la misma y que es conducido hacia la propuesta meta de principios del libro.

Salvador Maldonado: *...mamita mía, tirabuzones*[5]

No se sabe con qué intención Lola Salvador Maldonado, prescinde del *Lola* al firmar su excelente novela. El que escribe esta reseña no lo entiende en absoluto, y menos aún al leer el libro y ver que quien protagoniza la obra es una mujer.

Autobiográfica, como fácilmente se desprende de las frases anteriores, *...mamita mía, tirabuzones,* es la de una niña que en la posguerra recuerda a su madre y entreteje estas evocaciones con los desagradables recuerdos de la guerra civil española, pero que sin embargo trae de forma amena a la novela.

Recuerdos desde la casa de Madrid, una enorme finca que dieciocho habitaciones, en donde funciona una empresa de modas y en la que trabaja un ejército de modistillas, que tanta literatura y leyenda han prodigado. La niña asiste a un colegio inglés, y es hija de republicanos que milagrosamente han salvado el pellejo. Es una criatura precoz, que habla de política, se interesa por el sexo de Dios. Discursea entre las mujeres de la plantilla, convirtiéndose en la mascota y hasta en la cómplice para todo tipo de suertes, con la morbosidad que otorga ser hija del patrón.

Parte de esta fuerza le viene dada de su amistad con la más joven de las aprendizas, catorce años, «hace dos que *es mujer*»; hija de una prostituta que murió en los avatares de la guerra. Esta la adiestra de quiénes fueron los *rojos* y quiénes los *azules* y de las milagrías de ambos: desmanes y mil tropelías que no impresionan en absoluto a la cándida oyente, sino que todo lo contrario, le documentan positivamente y le forjan una personalidad que no tiene ningún empacho en demostrar a la primera oportunidad.

La novela gravita todo su peso argumental en la amistad entre la pequeña protagonista y su madre, amistad que irá más allá de la muerte de la segunda. Es un recuerdo continuo, evocación de la desaparecida, diálogo con el espectro en todos los momentos de la vida. La madre muerta es Dios, el Dios en que la atea niña no cree, ya que al faltarle una explicación racional, acude como todo ateo, a la invención de otro Dios que suplante al oficialmente impuesto.

Existe un pulso entre racionalidad y ficción que Lola Salvador Maldonado, mane-

[5] *Planeta. Barcelona.*

ja a la perfección. El tema de la novela caería en la vulgaridad ya que es mercancía al uso y la narrativa que tiene como arquetipo la guerra civil comienza a flaquear de originalidad. Todo el mundo tiene algo que decir al respecto, aunque no lo haya vivido y tenga de ello una idea abstracta, o concreta a medias. El todo es referirse a *eso,* una obligación en todo español que haga literatura en estos tiempos en que se pasan cuentas y se exige el encuentro de culpables y la exhibición de cabezas sangrantes clavadas en la pica vengadora. De ahí el peligro a que están sujetas la mayoría de las obras que tratan de las vicisitudes bélicas; no ocurre lo mismo en *...mamita mía, tirabuzones,* pues, como ya se ha dicho, el diálogo de fondo se mantiene y viene en auxilio de la obra cuando el relato del episodio histórico empieza a desgastarse.

Con el poético título de *Espíritu del Aire* la protagonista rellena la ausencia del Dios oficial y es este el ente que viene en su auxilio. *Espíritu del Aire* es como una Dulcinea que asiste a la quijotesca figura de quien nos habla y quien en todo momento está necesitada de ayuda, pues la vida se le complica a cada recodo, los apoyos fallan en el aire y ahí mismo tiene que asirse del espíritu que ha creado. El recuerdo de la madre muerta no alcanza para tanto, apenas para la evocación afortunada, y de cuando en cuando se transforma en deidad, pero más parece una ayudante del *Espíritu del Aire* que la suplantación definitiva.

Un día la vida se transforma por completo. La familia vende el caserón madrileño, pues no pudiendo más el liberal y ambicioso padre soportar la esclerotizada España de aquellos tiempos decide partir hacia el progreso, la cultura y la justicia. Lo más lejos posible debe de encontrarse aquello. En el sitio más rebuscado del mundo. Nada menos que Australia, tierra de la que se tiene una idea ambigua en cálculos reales, pero que se intuye prometida.

Parte la familia con rumbo Cádiz, última parada y fonda antes de atravesar tan inmensos mares en busca del progreso. La niña apunta a la edad en flor, está próxima a *hacerse mujer* y a todos encanta su sabiduría, su exquisita educación británica, aquellas cosas que sólo pueden darse en Madrid. No se entiende por qué, pues, esta familia abandona España. Andalucía vive ya su estancamiento, el desarrollismo no prodigó sus mieles sobre la Bética, el señoritismo se enseñorea aún más de todas las cosas y allí sólo quedan el folclorismo barato, la clientela de capillas y catedrales y el afán de la emigración, única forma de concebir el porvenir. La familia de marras, en su ansia de respirar nuevos aires, encaja a la perfección en el conjunto.

Pero viene un contratiempo definitivo: mueve la madre y el viaje se trastoca por completo. Si la novela ha dado un vaivén por otros derroteros, con este amargo episodio retoma su sentido, su vitalidad máxima, ya que de nuevo la figura d la madre cobra entidad divina, casi diríamos, mítica. La niña es recluida en un convento, en contra de la norma de conducta que cabría pensar del padre. Entonces el mundo se detiene por completo, la vida entra en una dimensión, más que desconocida, irreal y fantasmagórica. Apenas puede creerse lo que ha sucedido, pero los hechos están ahí, con toda su carga de emocionalidad y crudeza. La niña, no es que se adapte

a su nueva vida, sino que la soporta con rabia contenida, alimentada por la nunca aceptación de la muerte de la madre. Para ella está viva y como con el *Espíritu del Aire*, dialoga, discute y consulta sobre la sorpresa hecha vida que como un manto la arropa con rabia.

En medio de un curioso lance se *hace mujer*, pero el hecho físico de la menstruación apenas la inmuta por la idea concreta que tenía del fenómeno. Lo que más parece sorprenderle es su poca perplejidad ante lo que acaba de sucederle. La amistad con otra de las internas del convento le proporciona la ocasión propicia para fugarse de él. Aquí termina la novela, con ese final, así, en suspenso, susceptible de cualquier interpretación que le quiera dar el lector.

Alejandro Gándara: *La media distancia*[6]

La gloria y la fama, esas dos dimensiones brumosas que desde siempre han obsesionado al ser humano, pesan como una losa en el alma de *el Charro*, un atleta, protagonista central de la novela *La media distancia*, del escritor santanderino Alejandro Gándara.

Privaciones, sacrificios, todo el borrascoso camino que lleva a la gloria, se convierte en nada una vez que se han conquistado los máximos galardones y nace el compromiso consigo mismo de mantener lo ganado. El mundo exterior parece desaparecer o cobrar una atonía en comparación con el calvario interno que se empieza a vivir. ¿Qué es haber llegado? O mejor, ¿para qué se ha llegado? Estas dos preguntas resumen la incógnita y el desvelo actual que tortura a *el Charro* para quien el mundo comienza a ser una habitación extraña en la que más que incómodo, se siente prisionero. Pero por otra parte la obligación de continuar, de perpetuar lo que genéricamente se conoce como consagración, es la cadena que con más fuerza le oprime y a cuyo vínculo no consigue sustraerse. Porque abandonarlo todo así, de buenas a primeras, sería una traición a sí mismo, a «diez años de kilómetros y yagures», y a quienes de alguna forma o de otra han confiado en él y le han ayudado. Porque en los triunfos, por muy personales que sean, no sólo ha concurrido el vencedor con toda su carga de humanidad, sino toda una cohorte, a veces anónima, que a la postre se revela como copartícipe, victoriosa adjunta, no menos épica y gloriosa.

Pero donde la prisión que encarcela a *el Charro* se cierne más oprobiosa y ruin, es en la soledad. *El Charro* está solo. Y lo peor es que nadie repara en ello, pues sería de lo más inverosímil el sólo plantearse semejante hipótesis. Aunque la asistencia de entes físicos próximos a él no se revele de forma directa, el caso contrario tampoco nos daría como resultado un *Charro* justamente acompañado y feliz. Desde niño fue uno de esos seres introvertidos y claramente huraños. Lo que no quiere decir que estas personas tengan demasiado contra el mundo ni contra quienes lo habitan. Simplemente poseen un mundo interior más rico en imágenes e ideales,

[6] *Alfaguara. Madrid, 1984.*

y habitados por él, viven dentro de él y desde él extraen la energía y el valor suficientes para la brega diaria. *El Charro*, en esas correrías de entreno por los campos de Ciudad Rodrigo (Salamanca) forja no sólo sus músculos y su ordenada respiración y circulación sanguínea de semifondista; una personalidad férrea se gesta dentro del joven que resopla y que aparta con las manos la gruesa neblina mirobrigense. Es cuando nace la idea del triunfo final, total, la de alcanzar las más altas cotas en marcas y medallas.

Y con el tiempo van llegando preseas y *récords*. Al mismo tiempo la vida. La vida con toda su carga de dichas e infortunios; los elogios y las felicitaciones, los sablazos morales y las desilusiones, al comprobar la pobre carga de afecto y sinceridad que son capaces de portar la gran mayoría de los congéneres que rodean al *Charro*. Es donde la entereza psicológica de éste comienza a hacer agua, pero es un resquebraje interno que se cuida mucho en que no salga a la superficie y la sitúe en una incómoda indefensión ante ese mundo que se declara feroz y poco dispuesto a perdonar faltas y reblandecimientos de personalidad. Hay que seguir siendo fuerte, dinámico, optimista y ambicioso si se quiere continuar donde se está e ir más lejos de lo hasta ahora conseguido.

He aquí la gran disyuntiva. ¿De verdad quiere seguir? ¿Desea conseguir más allá de lo logrado? ¿Mejores marcas y más medallas? ¿Tal vez un *récord* olímpico para España? Pero vamos a ver, ¿dónde está la importancia de todo esto? El para qué sirve, El para qué de más y más lucha, desasosiego y competencia. ¿Entenderán los demás toda esta problemática, todo este volcán interno que abrasa el espíritu del pobre *Charro?* No, imposible *el Charro* no puede ser un «pobre», debe y tiene que ser fuerte y poderoso, de lo contrario no se explicaría cómo ha llegado hasta aquí. Por eso es lejana la posibilidad que la gente se dé cuenta de lo que sucede dentro de esa armazón de músculo, fuerza y agilidad atlética, que en poco tiemo ha pulverizado *récords* y demostrado que desde provincia hay algo que decir a las élites de la capital.

Porque *el Charro* ya ha llegado a Madrid, fichado por una importante divisa de la capital del Estado. Está a punto de alcanzar la cima, pero también el borde de la ruina total. Decide cumplir con todo y con todos en la media que sus fuerzas le acompañen. No se siente generador de potencia alguna, sólo confía que el caudal de siempre no le abandone y le asista como hasta el momento le ha venido sirviendo. Simplemente se siente la caricatura de una ilusión, de algo que se ha materializado, pero que ha empezado a esfumarse desde el mismo momento de producirse la consagración.

El narrador (voz del protagonista) parece buscar en la reflexión pormenorizada la explicación al mundo de incógnitas que le atormenta. Busca en la memoria como fuente, ese archivo al que acudir cuando se quiere comparar y analizar los pasos que se van dando y que son consecuencia de hechos anteriores. La memoria le juega pasadas, pero no con el fin de despistarle, sino en un intento de reconciliarle, de convencerle de que las cosas se van dando así porque así estaba todo marcado y pre-

visto, escrito positivamente en el libro de la vida. Pero el terco analista vuelve a torturarse, recapacitando sobre los hechos y entrecruzando sucesos que le han situado donde se encuentra ahora.

Todo este ejercicio de análisis mental da como resultado una excelente novela de la que es difícil perder el hilo argumental. Habrá momentos en que el lector se perderá en nebulosas, en pasajes un tanto crípticos, pero es precisamente en ellos donde reside la parte profunda de la obra. Reflexión ante el espejo de la verdad, esa terrible diosa que no suele abandonar a los seres íntegros hacia sí mismos, y hacia los demás, y que se convierte en torturador, pues nunca perdona y cada vez pide más y más en un excesivo cobro por aquello que pondera y pretende realzar: la autenticidad.

Julio Llamazares: *Luna de lobos*[7]

Producido el Alzamiento del 18 de julio de 1936, España iba siendo ocupada parcialmente por las fuerzas rebeldes y sometidos sus habitantes a la voluntad del vencedor. Sería inoficioso, además del consecuente refrito periodístico, traer aquí aspectos de las penalidades sufridas por la población que paulatinamente caía en manos del ejército *nacional*.

Luna de lobos, de Julio Llamazares, no nos cuenta una sarta de tropelías; bastante conocidas son las torturas, calabozos y pócimas de aceite de ricino, como se alude arriba. Pero sí el padecimiento moral de cuatro hombres, del frente de Asturias, que regresan a sus tierras leonesas, en busca del refugio o de la ocasión de pasar a la zona republicana, con el fin de seguir la guerra o de alcanzar una frontera y con ella el exilio. Pero las cosas se tergiversan hasta el punto que el refugio momentáneo se convierte en eterno y hasta en tumba para tres de los miembros del pequeño grupo.

Julio Llamazares inicia con esta obra su trayectoria novelística. Digo trayectoria, pues espero que no sea la última entrega novelada del autor, ya que el futuro que le auguraría en este campo sería de los más halagadores. Su uso de la prosa es maduro y consciente. Maduro, pues se advierte el cuidado que ha tenido al manejar de forma cabal elementos que en ningún momento resbalan hacia otro tipo de géneros, manteniéndose incólumes en el campo de la novela. Consciente, ya que Llamazares sabe deslindar con maestría los campos literarios y aunque a veces se deja arrastrar por un, a lo mejor, exagerado lirismo, se le podría exonerar, pues no hay que olvidar que el autor es ante todo poeta, que su entrada en la literatura ha sido precisamente de la mano del verso. Toda la obra está plagada de hermosas metáforas, comparaciones bellísimas, donde la musicalidad no está en absoluto reñida con la racionalidad que debe de tener un texto en prosa.

Pese al patetismo del tema, Llamazares no olvida el barniz romántico con que

[7] *Seix Barral. Barcelona, 1985.*

debe estar teñido toda obra que se precie de ser eminentemente literaria. Entiéndase lo de romántico por acepción o definición de lo poético y no de cualquiera otra de las consideraciones que pueda tener este vocablo. La trama de *Luna de lobos* es de sobrecogimiento y espanto y el autor ha tenido que esforzarse porque el carácter tántrico no haya llegado idéntico a la novela. El lector puede perfectamente empaparse de las dos intenciones: la de la noticia que el autor quiere transmitir, pero también el deseo de envolverle todo con una gasa lírica, musical, metafórica, de poesía, en una palabra. Cada árbol, bosque, copo de nieve, lengua de agua, brillo de luna o del sol sobre cualquier objeto, es bendecido por el nuevo nombre con que el poeta bautiza la materia prima de su labor. Llamazares tiene una cálida interpretación hasta para los momentos más tristes y grises, e incluso para los personajes que más odio o animadversión puedan despertar a los ojos del lector. Frases cortas, construídas la mitad de ellas de elemento racional y poético alternativamente, para, en conjunto, construir párrafos también cortos y de lo cual, todo al unísono, brota un mensaje claro, sonoro, completamente desprovisto de visceralidad.

Este último problema, el de la visceralidad, es muy peligroso a la hora de escribir una novela como *Luna de lobos*. El protagonista aparece en primera persona, narrando los hechos desagradables para él, para los suyos, para su patria y sus ideas. No sería del todo reprochable si se dejara llevar por la pasión y todo un mundo de improperios tejieran lo que a primera vista aparece como una creación literaria, una novela. No. Llamazares es cuidadoso y responsable. Cuidadoso, porque conoce a la perfección el material que está empleando y se anda con pies de plomo y cada concepto lo desmenuza finamente, pasándolo por una especie de lupa y mostrándolo para que veamos con un crudeza y realidad extraordinarias algo que está y que existe por la fuerza verídica de su historicidad. Responsable, porque sabe que si no se anda con esos pies de plomo, el mensaje se le va de las manos, la poesía moriría al instante y el texto, en principio pensado literariamente, acabaría rodando muy bajo, muriendo en las oscuras formas del panfleto o la ya desgastada denuncia político-social.

El tema, político por supuesto, no nos es servido con dicha crudeza y llega un momento que hay que hacer un alto en la lectura para recordar que se trata de hechos históricos, cuya exaltación se encuentra sujeta a todo tipo de tratamiento. Hermosamente sumergidos en poesía, perdemos la tal vez intencionalidad primaria del autor. Pero no importa, la novela puede ser la doble vertiente de dos intenciones, pero que al mezclarse se condensa todo en uno, en que es posible hablar (escribir en este caso) de cosas pasadas o presentes con la propiedad y documentación necesaria, pero sin olvidarnos de la poesía, de la amabilidad artística que en absoluto están reñidas con los conceptos anteriores. Es más, me atrevería a asegurar que si ambas cosas van juntas, poesía y racionalidad, la obra, de la índole que se quiera, adquirirá mayor dimensión y una carga enorme de humanidad que hará menos doloroso el recuerdo de ciertos episodios, si es que en ellos, por supuesto, hay algo que lamentar.

Miguel Manrique

Kiosko

Todos somos judíos

Sería impertinente hacer una crítica literaria del libro de Arnoldo Liberman *Grietas como templos. Biografía de una identidad* (Altalena, Madrid, 1984). La literarura suele ser una manera de mentir que dice su verdad a regañadientes. Este libro es una confesión, o sea que propone decir la verdad directamente, con todas las deficiencias que los hombres habituamos a cristalizar en nuestras verdades, pero, en cualquier caso, confesando en la confesión las propias limitaciones del discurso confesional.

A tal confesión sólo corresponde una confesión equivalente. De tal modo, la crítica se convierte en una confesión pública y si el lector no es afecto al género, más vale que interrumpa ya mismo la lectura.

Liberman se evoca como nieto de una *bove* judía que funda la familia argentina en la que, fruto de un destierro, se cría el niño que, finalmente, será desterrado argentino en España. Su destino de judío lo identifica con la errancia: sabe que nunca se llega a la Tierra Prometida, pues ella conserva siempre su carácter de promesa incumplida. De tal suerte, la vida es un constante aclimatarse en tierras ajenas como propias.

El escritor se siente constituido por el deseo de la abuela, se sigue viendo con los ojos de la abuela, sigue ordenando el mundo a partir del modelo que proponen los cuentos originarios narrados, en aquel tiempo sin almanaque, por la abuela.

Sabemos que la abuela es la religión precedente a los cultos maternos. Antes que a la Madre Tierra o Gran Madre, los hombres adoraron a la Sakti, la Abuela Primordial, madre de madres, tesoro de todas las virtudes luego adjudicadas a lo materno y espejo del incesto. Los cuentos de la abuela de Liberman son un sucedáneo, siempre resabaladizo, del amor primitivo cuyo objeto no puede nombrarse. También la letra viene de esta censura originaria.

Liberman no puede identificarse con la abuela y el deseo de ella no es ofrecerse como espejo, sino todo lo contrario: superponer a su carácter de objeto querido la palabra sagrada que aísla y eleva. El deseo de la madre original empuja hacia grandes espejos, donde el nieto va buscando sus modelos: es el poeta Antonio Machado, el músico Gustav Mahler, el psicoanalista Sigmund Freud, el pensador Ernesto Sábato.

Desde luego, sabemos que los espejos disimulan laberintos y que la cara ejemplar que contienen, apenas la miramos con especial atención, aparece vuelta hacia otro espejo donde hay otra cara vuelta hacia otro espejo y así hasta el infinito. Los espe-

jos, tan rígidos en su cristal, ondulan como el agua, como el tiempo, como el frío o el placer de la piel viva, y todo se quiebra en sus engañosas certidumbres. La búsqueda sigue por la galería infinita y el último retrato, el de Carlitos Chaplin, lo evoca saltando con un pie a cada lado de la frontera: el camino es el espacio imposible.

Cualquier argentino de la época de Liberman puede identificarse con las grietas y templos de su identidad. Ese nieto de desterrados destinado al destierro es cualquiera de nosotros, o, tal vez, el hombre como desterrado en una tierra ajena que, no obstante adjudicarse al padre (la patria) sólo tiene un punto de identidad cierta: el regazo de la abuela que promete, con sus cuentos, la coherencia de un mundo que, de otro modo, se derrumbaría en el vacío.

Yo, argentino, nieto de desterrados y destinado al destierro, me siento judío al recorrer las confesiones de este judío. Es la tercera vez que me ocurre este fenómeno. La primera fue cuando el historiador Boleslao Lewin me contó que un tal Matamoro había sido procesado como judaizante por la Inquisición de Lima. La segunda cuando, siendo redactor de *La Opinión*, en aquel infernal Buenos Aires de 1975/76, atendí el teléfono y una voz dijo: «Rusos de m... Prepárense porque ya hemos encendido los hornos».

El judío en sí mismo no existe. Es la mirada del perseguidor antisemita quien lo inventa. Es la voz que dice *ruso de m...*, o la que dice *negro, marica, charnego, sudaca.* Es la voz que señala el camino del destierro o de la cámara letal.

Decían los cabalistas medievales que Dios creó a Adán y puso en su frente la palabra *emeth*, que significa «verdad». Quitando el Aleph inicial, esa letra infinita que contiene el nombre secreto y terrible de Dios, la frente de Adán dice sólo *meth*, o sea, «El que está muerto».

¿No está muerto el Dios de los judíos, que no tiene rostro y cuyo nombre no puede pronunciarse? ¿No está muerto y su cadáver disperso en la escritura que, infatigables, descifran los psicoanalistas judíos Freud y Liberman?

Los católicos tenemos un truco más cómodo: la confesión. No podemos hablar con Dios pero sí entrar en cualquier iglesia y confidenciarnos ante un sacerdote que bien puede ser un desconocido. ¿Qué sabe el intermediario acerca del histrionismo de nuestra sinceridad?

Finalmente, hay el Dios pietista, jansenista y protestante, el Padre que oye, oído infinito, todas nuestras palabras. Es inútil que le mintamos, como al Dios católico, o que abusemos de su mudez, como del Dios judío.

La verdad sin Dios es la muerte, pero el nombre de Dios es impronunciable. He allí una de las incontables fórmulas de la condición trágica del hombre. A ella responde Arnoldo Liberman con sus confesiones, sus destierros, su galería de espejos. Desconcertados, sus pies buscan en el laberinto. Sólo tiene una certeza: la abuela, divinizada en la lejanía del Origen, lo quiere mucho.

Brujería de la industria y la memoria

Edgardo Cozarinsky, nacido en Buenos Aires en 1939, vinculado al judaísmo por la cocina de una abuela, vive en París desde 1974. Ha dirigido varios films y publicado dos libros: una tesis sobre Henry James y una antología de textos borgianos sobre el cine. Ahora, con *Vudú urbano* (Anagrama, Barcelona, 1985, 135 páginas) se interna abiertamente en la ficción, prescindiendo de géneros y circulando libremente (y fragmentariamente) entre el libro de memorias, el cuento y la reflexión sociológica.

Conviene recordar que el autor es porteño y judío, porque ambos extremos condicionan la partida y el destierro. Como bien medita Cozarinsky, el nacido en un puerto tiene que ver más con países lejanos que con el *Hinterland* del propio. En cuanto a los judíos, sabemos que heredan la mitología de la tierra prometida y nunca concedida, la diáspora y la masacre.

Estos fragmentos pueden encubrir y mostrar, sutilmente, la historia de un amor conflictivo entre un hombre y su ciudad natal, suerte de madre que, no obstante el corte umbilical, sigue siendo la impronta más profunda del cuerpo: la memoria. Cozarinsky se ha marchado de Buenos Aires, no ha vuelto a ella, pero, de algún modo, sigue viviendo en esta ciudad, que lo persigue como suelen perseguir los que saben del origen a las razas que propenden al exterminio. Tal vez esto da a las ciudades por donde circula el narrador un aire fantasmal, precario, de ceniza al viento, de apocalipsis demorado y cierto.

Un mercado oriental en París recuerda el cine *Armonía;* un puesto de meriendas en Berlín trae el perfume de las especies gastadas en la casa paterna; las palmeras de los afiches turísticos o los jardines botánicos son, finalmente, las palmeras de la Plaza de Mayo; Brigitte Helm, reconciliando al Capital y al Trabajo al final del film *Metrópolis* (que Cozarinsky, con inteligente perfidia, atribuye a la mujer de Fritz Lang, Thea von Harbou) no es más que la prefiguración de Evita Duarte, que la justifica, le da cuerpo histórico y se convierte en su destino.

Esta familia universal de la memoria, desnudez última de eso que llamamos alma o psique, se viste sumariamente con sensaciones muy breves, aisladas, pasajeras. Proust nos ha contado hasta la persuasión que somos esa dispersa manera de asociar por medio del recuerdo (y del olvido, naturalmente) y que nuestra identidad flota en el aire pesado y ajeno de la historia como algo que se huele o que se oye. Proustianamente, Cozarinsky se complace en recordar algo original y lejano en medio de la acuciante cercanía de ciudades extrañas. Acaso, la extranjería de este «turista cultural» sea una forma de aceptar la radical extrañeza del mundo, ese aprendizaje por la paradoja que nos ofrece la vida: cuanto más vivimos, cuanto más reconocibles se nos vuelven las cosas del entorno, más cerca estamos de la muerte y del momento en que debemos aceptar que todo lo habitual nos fue dado por un rato y no nos pertenece.

Esta pertenencia definitiva a la ciudad de la memoria, de la que partimos alguna

vez para no volver y de la que no salimos nunca, duplica la vida del narrador entre un fantasma que sigue deambulando por un Buenos Aires anacrónico y fechado, inmarcesible y dudoso, y otro fantasma, el que habita el cuerpo del viajero. Uno es el doble del otro, se explican mutuamente, se aseguran una compañía en la soledad y se prometen sobrevivir, vencer al paso del tiempo que amenaza con una lluvia de ceniza a las más sólidas ciudades de los hombres.

El texto permite a Cozarinsky reflexionar sobre temas concretos muy variados: la Argentina, el peronismo, la sociedad industrial, la quiebra de las hermenéuticas, la realidad (ese pacto de verosimilitud), las ideologías, el cine. Sería agobiante reseñar el contenido, siquiera sintetizado, de estas ricas meditaciones. Baste alguna cita elegida por su alusión al país de origen: «... la Argentina, una república en el extremo sur de América del Sur, cuya tendencia endémica parece ser la de vivir por debajo de sus medios, así como la de su capital es vivir por encima de los suyos» (pág. 51). «La Argentina se nos aparece como una arena privilegiada donde la bancarrota de sociedades más sólidas fue puesta en escena más temprano y brutalmente... Las metrópolis reciben, hospedan, seducen, doman a los bárbaros. Los países periféricos son simplemente arrasados por su paso» (pág. 54).

El narrador, nacido en un puerto, se identifica con la partida y descubre, a la vuelta de los años, que quien parte elige la extranjería, sus placeres de espectador, su ubicuidad, su libertad y también la servidumbre al fantasma que no ha partido.

La manera de conjurar estas lejanías, de armonizarlas, siquiera mágicamente, es, como corresponde, un artilugio mágico, la escritura que se confiesa vudú, es decir, hechicería de trance que convoca fantasmas, presencias remotas que comparecen, dóciles y terribles, apenas se pronuncia la palabra justa.

Para muchos porteños de estas décadas, *Vudú urbano* será un espejo preciso. Para muchos argentinos de la emigración, un ajuste de cuentas tranquilo y lúcido. Para otros argentinos, una imagen de esa parte del país que, dada la naturaleza del mismo, viven normalmente esa suerte de anomalía que es la emigración. En cualquier caso, un documento privilegiado sobre esa nación que, como dice Susan Sontag en el prólogo, «es en cierto sentido un país transnacional, con ideales culturales crónicamente desplazados».

Insumisa a las leyes orgánicas de la novela, al aparato documental del tratado y a la prepotencia del panfleto, *Vudú urbano* se refugia en los encantos formales de la tarjeta postal: la que escribe, desde distintos puntos del mundo, el Cozarinsky que se fue al que siempre estuvo volviendo.

Retrato del artista como borracho

Tras casi treinta años de carrera, Abelardo Castillo, cuentista, dramaturgo, animador de grupos literarios, entrega su primera novela, *El que tiene sed* (Emecé, Buenos Aires, 1985). En ella está presente el anterior ejercicio del narrador, ya que se resuelve en una serie de episodios cerrados, trabajados a partir de la sugestión de una

escena. El juego de la primera persona que habla de sí misma como tal y luego se refiere a ella en una tercera persona que se produce de modo megalómano, aporta un elemento teatral al discurso.

Se nos presenta Esteban Expósito (Stefanós, el coronado, alguien que fue expuesto por sus padres y que lleva un atributo regio). Una asociación es de rigor: Esteban Dédalo, perdido en el laberinto de Dublin, miniatura del mundo, llevado por su maestro inconsecuente y también borracho, Leopoldo Bloom.

En la superficie, la novela nos cuenta cierta cotidianeidad de un alcohólico. Pero, en un estrato más hondo, lo que nos propone es un retrato de artista bajo las especies del borracho. Expósito se presenta como escritor, pero nada sabemos de su obra ni de su escritura, salvo este texto, donde un doble sujeto se encarga de hablar con lucidez de su doble, que está siempre con unas copas de más. Las apelaciones a los grandes ejemplos (Edgar Poe, Dylan Thomas, agregaríamos de nuestra cuenta a Malcolm Lowry) subrayan la megalomanía de este abandónico coronado. Los párrafos de un libro con anotaciones científicas sobre el alcoholismo sirven de contrapunto «sobrio» al mundo de Expósito. De este modo, los sujetos de la narración son, al menos, tres.

Pero quizás haya un cuarto, porque Castillo nos describe a un alcohólico para el cual la embriaguez es una forma de seducción. Una escena insistente en la novela es aquella en que el narrador, o quien fuere, algo bebido, debe dar una conferencia y, finalmente, la suspende para marcharse con una chica. En rigor, siempre está eludiendo la conferencia para marcharse con el lector, al cual le cuenta sus desdichas de borracho, de amante frustrado, de maldito.

Castillo caracteriza al artista como un santo, un iniciado, un iluminado, que se cree enviado de un Dios mimético y que deriva, solitario, en medio de una sociedad cuya reserva de sacralidad intenta rescatar, pero que lo considera endemoniado.

La mayor perplejidad del artista es sospechar que Dios es el Demonio y que los filisteos tienen razón: si en un momento del Padre Nuestro se dice *no nos induzcas en tentación*, es porque el Padre Supremo es el Tentador Sumo, o sea, el Diablo.

En tal caso, la clave dostoievskiana se impone: el santo es aliado y víctima del Demonio y se ejercita en una suerte de narcisismo de la vileza, que lo lleva a enamorarse de su verdugo. Se lo explica su maestro tabernario, «el hombre de los ojos de plata»:

> Vale la pena vivir... para ver dónde está el límite de la degradación, la infelicidad y el sufrimiento. Hasta dónde somos capaces de humillar y hacer sufrir a los demás, o hasta dónde la vida es capaz de vejarnos, envilecernos y hacernos padecer.

En medio de un país de muertos, Expósito se considera una de las pocas personas que va quedando con vida. Tal vez por esto, para apartarse definitivamente de la mayoría moribunda, se mete en un manicomio, donde encontrará a Jacobo Fiksler, su maestro definitivo. La imagen del poeta encerrado en un loquero y simulando la locura hasta que una enfermera descubre la impostura y lo manda a la calle, per-

mite al narrador ahondar por el lado del inconsciente su identificación del arte con una anárquica santidad negra.

Aparece, entonces, un segundo retrato ejemplar del artista como niño mimado cuyo destino es huir de la madurez y refugiarse en un paraíso incestuoso y alcohólico que lo devuelva al mundo prenatal de la disolución, de la confusión materno-filial. La cirrosis provocada por el alcohol hace que el hígado del adulto se torne infantil y, siendo el hígado el intermediario entre el feto y la madre, el etílico queda como un adulto con un hígado de niño, a mitad de camino entre una adultez insoportable y desprotegida (falta el útero) y un retorno a las seguridades del seno materno.

Este descenso a la historia elemental del sujeto lo pone en contacto con el País Olvidado, suerte de Paraíso Perdido que sólo puede evocarnos con una escritura amorfa, sin signos de puntuación, lejana imagen de un fluido verbal y deseante anterior al incesto. Del País Olvidado no se puede hablar, es un espacio inefable que funge como núcleo de la novela, es lo prohibido o lo sagrado que se alude muy oblicuamente, el sujeto tachado por la interdicción primordial del incesto. Emborracharse, escribir, cultivar la degradación cirrótica, son metonimias de este lugar. Vagamente, se sabe de una culpa (el Pecado Original, tal vez), cuya imagen es la violación de una mujer con el sexo coronado de espinas: prueba de iniciación en la virilidad, responsabilidad por un evento inexistente que adquiere su imagen en una escena de placer, ansiedad de castración y castigo.

El final es el principio: Expósito vuelve al mundo de los filisteos, es expuesto nuevamente por su padre iniciático, Jacobo Fiksler. Es presumible que su sed no se apagará, porque el vino que busca sólo se produce con las uvas del Arbol del Paraíso, que era una vid. Dionisos y Cristo, el divino borracho y el supliciado divino, han subido a este árbol.

Variantes de Robinson

Robinson, junto con Don Quijote y Gargantúa, es el fundador de la modernidad. Tiene sentido, pues, cuando ésta decae, recuperarlo como un modelo de libro a simular. Tal es la propuesta de Rafael Conte en *Robinson o la imitación del libro* (Trieste, Madrid, 1985, 279 páginas). Todos conocemos a Conte como crítico cotidiano, fiel cumplidor de la deferencia hacia las novedades, atento al lector desatento del periódico y al número de líneas que recortan los implacables secretarios de redacción. Pero advierto a quien lea estas páginas que confundirlo con el autor de nuestro libro sería ceder a una fatal superstición de la tipografía, según previene Borges.

Conte (el del libro) propone desarmar las estructuras de cualquier género y no someter al lector un libro, sino una sugestión de escrituras de las cuales debe hacerse cargo el lector mismo. Si esto no ocurre, el artefacto del texto se inmoviliza. He aquí una tarea para lectores muy activos, muy protagónicos, muy despabilados, de ésos que siguen practicando la secreta religión de la lectura: por lo mismo que algu-

na vez fue un fasto público y hoy acontece en las catacumbas, encona sus ritos y afila sus doctrinas como nunca.

La escena es nocturna. Ya sabemos: Mallarmé nos lo viene diciendo desde hace más de un siglo. El escritor debe esperar a que la Ciudad apague sus luces y sus habitantes duerman. Duerme la mujer junto a su niño y, calle por medio, duermen los buenos ciudadanos, duermen los filisteos, duermen borrachos y canallas, santos y enfermos. Hasta duerme un crítico literario llamado Rafael Conte. *La verdad es el sueño de la verdad, y sólo de noche puede llegar a conocer la inutilidad del conocimiento.*

Una luz solitaria define la página en blanco y, en el gran silencio del mundo, entre cosas incontablemente borradas, surge la voz ¿la voz de quién? ¿Quién es ese otro que dicta, dictador del cual el escritor es apenas amanuense y el maquillador que retoca puntos sombríos del discurso para presentarlo en sociedad?

El amanuense se siente Robinson, recién llegado a una isla desierta, con un libro como único tesoro: el Libro, la Biblia que alude a los perdidos orígenes, tal vez a otra isla como ésta, terrible de ensimismamiento y virgen de historia. Una virgen terrible: la inocencia. Porque apelar a la robinsonada es apelar a la fantasía más honda, a la fantasía fundacional de toda cultura: refundarse en cada acto, repristinarse, sacudir polvo y paja de toda palabra hasta que alcance la desnudez del lenguaje (que no es la palabra) y esté a punto de servir como Voz del Otro.

Purificar la literatura hasta la exageración, hasta su misma aniquilación, consumida en la hoguera de sus signos imposibles. Convertir de una vez las palabras en palabras.

Para esto hace falta liberarse, que es lo opuesto a convertir el pasado en historia: es, justamente, convertir la historia en pasado y la «vida» en un presente continuo, capaz de desembarazarse de la herencia histórica y proyectarse hacia un futuro auténticamente inédito, donde la memoria no repita sus melancolías ni intente glorificar sus fracasos.

Este texto es, plenamente, un texto postmoderno, si por tal entendemos, de una parte, la disolución de todo género anterior (la ópera generis sui) y, de otra parte, el rechazo a las categorías acumulativas y continuas: tiempo, espacio, historia, recuperación del pasado, memoria, unidad de los contrarios, análisis de un contenido que admite ser analizado porque ha sido hecho para analizarse. Posmodernidad de la actitud si se piensa como nostalgia de un tesoro cultural perdido por renunciado, de heredero que ha rechazado la herencia, acaso porque su peso se le hace insoportable y, en lugar de ayudarlo a vivir con la sabiduría de sus mayores, lo obliga a cargar con el sepulcro (modelo en piedra) de toda una cultura. Conte opta por la robinsonada: naufragar y llegar a flote a una isla desierta, con un solo libro que es todos los libros, el Libro.

Texto que estalla por falta de costuras formales, cultivo del fragmento, reverencia a la discontinuidad, he allí la moral de la escritura de Robinson: el reventón del pródigo que derrama su herencia por los incontables agujeros del lenguaje. Este queda

convertido en una criba por la que se escapa toda la harina, en una red casi traslúcida a través de la cual intentar ver el universo, en un telón de fondo del escenario que no puede ocultar la pared del proscenio y una claraboya que emblematiza al mal: por ella se siente el vértigo del infinito, las palabras pierden pie y el autor se precipita, o se deja llevar, con las congojas gozosas de la muerte, hacia una profundidad sin fondo. De nuevo, la noche.

Indistinción nocturna, falta de límites, pringue de la tiniebla: todo esto evoca a la madre y quedarse a solas con la isla, con la tierra que nos parió, tal vez sea, para Robinson, el «ahora o nunca» del niño incestuoso, que equivale al «era una vez» de los cuentos. Esta vuelta al útero en medio del mar de la escritura también es una refundación: recuperar la unidad originaria hijo-madre en un amnios de palabras, es la forma más cabal de empezar de nuevo la vida de la palabra. La isla es el vientre de una parturienta, al cual reingresa Robinson por medio del incesto (separación de la sociedad, mundo paterno; aislamiento en el mar; naufragio y posesión de la isla) para volver a ser parido, regenerado, a un mundo en que la palabra, sumergida en el olvido nocturno, renazca, matinal y limpia, para reconstituir otra historia. Y si no, que lo diga la dedicataria del texto, la madre del autor. Robinson Conte llega a una isla en cuya entrada hay las únicas palabras del lugar: el nombre de mamá.

Posmodernidad es exaltación de lo simulado, de lo ficticio, de lo imitado. Si se prefiere, es estética de la parodia. No es parodiar sin decir, sino decir parodiando. Posmodernidad es aceptación de la imposibilidad de ser moderno. Si la modernidad fue creación, productividad «original» del autor, construcción de un texto que sintetizara la memoria del mundo y recuperara el tiempo perdido, posmodernidad es, precisamente, lo opuesto, pero un contrario que oculta su identidad porque se trata de salir a la calle disfrazado, a la fiesta de máscaras en que se ha transformado una vida promiscua, polucionadamente urbana, henchida de gente sin trabajo.

Buscar el tiempo perdido es al mismo tiempo huir de él sin poder abandonarlo. La mejor búsqueda resulta ser, entonces, la inmovilidad. Así el horizonte blanco.

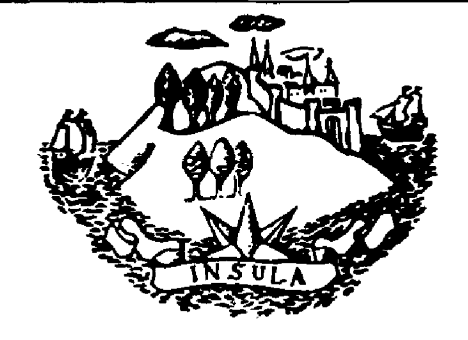
La imitación del viaje (y no la invitación al viaje con que se inicia la poesía contemporánea), el horizonte en blanco, sin alba ni ocaso (y no la página en blanco como horizonte del deseo de escribir), abandonar el tiempo perdido, sin saber siquiera si se lo ha perdido, dejar en un mundo sin fantasías las imposibles vidas no vividas que conforman la herencia fantasmal de la historia, hacer del papel la isla de un periplo que no avanza ni retrocede, forma de aislarse discontinuamente de un mundo que no es nuestra parte como nosotros no somos parte de él.

Cuando Robinson llega a la isla desierta del lenguaje y se instala en el grado cero de la cultura, un instante anterior al incesto que la funda, está en condiciones de refundar el lenguaje. Un gozo que no alcanza a ser transgresivo, porque aún es noche de inocencia y el sol de la Ciudad no llegará para quebrarla, entibia la mano del escriba, bajo las estrellas que vigilan la isla abandonada por la historia: en esa tibieza de niño al fin a solas con la madre, el susurro robinsoniano crece sobre la

tierra deshabitada, sobre el mar sin navegantes, y tiene la impresión de que el mundo empieza de nuevo, liviano y dispuesto a la fiesta y al juego, cuando se echan a rodar los dados de la escritura.

El texto no sólo propone su propio desmontaje, sino que también se lo sugiere, imperativo, al lector. Este debe desmontarse, cambiar de identidad en cada tramo del libro «imitado», porque aquí la escritura juega al escondite y, para verla, hay que descubrirla, perseguirla por sus trucos y disfraces, sorprenderla cuando se cree más confiada, en cualquier caso: andar a salto de mata por el bosque donde Caperucita atrae y, a la vez, huye, del Lobo Feroz, que es el lector, caníbal a más de rijoso. Quien no quiera tomarse este trabajo y jugar con Robinson, mejor es que no pase de la portada. Pero, en cambio, si tú, lector de esta croniquita, perteneces a la enconada religión, a punto de extinguirse, de la lectura, entonces te será necesario compartir la isla.

Blas Matamoro



INSULA

Fundada por ENRIQUE CANITO
Director: JOSE LUIS CANO
Secretario: ANTONIO NUÑEZ
Redacción: CARLOS ALVAREZ-UDE

Números 470-471 **Enero-Febrero 1986**

40 AÑOS DE INSULA (1946-1986)

Artículos de Manuel Durán, Fernando Lázaro Carreter, Manuel Alvar, María Zambrano, Francisco Ayala, Rosa Chacel, José Manuel Blecua, Ricardo Gullón, José Luis Abellán, Laureano Bonet, Rafael Conte, Alejandro Duque Amusco, Jorge Rodríguez Padrón, Cándido Pérez Gállego, Carolyn Richmond, Alberto Adell, Pedro Carrero Eras, Miguel García-Posada, José Luis Cano, Leopoldo de Luis, Francisco López Estrada, Andrés Amorós, Luis Suñen, Domingo Pérez Minik, Emilio Miró, Julián Gallego, Aránzazu Usandizaga, Rafael Martínez Nadal, Antonio Castro y Alberto Fernández Torres.

Entrevista a Enrique Canito por Javier Goñi.

Poemas de Pere Cimferrer, José Angel, Francisco Brines, Antonio Colinas, Jaime Siles, Carlos Alvarez-Ude, Luis Antonio de Villena, Amparo Amorós, Vicente Molina Foix y José Carlos Cataño.

Cuentos de Ricardo Domenech y Antonio Núñez.

Notas de lectura de Antonio Romero Márquez, Cándido Pérez Gallego, José Luna Borge, Luis Cañizal de la Fuente, Santos Sanz Villanueva, William G. Milán Juan María Marín Martínez, María Teresa Bertelloni y José Gutiérrez.

Dibujos de Ricardo Zamorano.

Un volumen de 36 págs., 435 × 315 mm., 690 ptas. (Inc. IVA).

Precio de suscripción:

	ESPAÑA	EXTRANJERO
Año	3.445 ptas.	4.500 ptas. (32,50 $ USA)
Semestre	2.095 ptas.	2.700 ptas. (19,50 $ USA)
Número corriente	345 ptas.	450 ptas. (3,25 $ USA)
Año atrasado	4.345 ptas.	5.445 ptas. (40,00 $ USA)
Número atrasado	408 ptas.	525 ptas. (3,18 $ USA)

Redacción y Administración:
Carretera de Irún, Km. 12,200 (Variante de Fuencarral)
Teléfono 734 38 00
28049 MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de.., núm............... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número.............................., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de...................................... de 198.....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas
España	Un año (doce números)	4.500
	Ejemplar suelto	400

		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	45	60
	Ejemplar suelto	4	5
USA, Africa	Un año	45	90
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	4	7
Iberoamérica	Un año	40	85
	Ejemplar suelto	4	5

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 05 80, extensión 396.

Precio de este ejemplar
400 Ptas. (IVA incluido)

Próximamente:

Ceslaw Milosz
Testimonio de la poesía

José Manuel Cuenca Toribio
Andalucía desde América

Rafael de Cózar
El visualismo poético en el mundo islámico

Enrique Zuleta Alvarez
Pedro Henríquez Ureña y los Estados Unidos

Rosemarie Bollinger
Tres escritores brasileños

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA